



Arthur Simões Caetano Cabral

Poéticas da paisagem

Desvelamento e transcrição
nos desvãos das cidades

Poéticas da paisagem: desvelamento e transcrição nos desvãos das cidades

Arthur Simões Caetano Cabral

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CABRAL, A. S. C. *Poéticas da paisagem*: desvelamento e transcrição nos desvãos das cidades. São Paulo: Editora UNESP, 2024, 248 p. ISBN: 978-65-5714-556-2. <https://doi.org/10.7476/9786557145562>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

POÉTICAS DA PAISAGEM

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente / Publisher

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico

Luís Antônio Francisco de Souza

Marcelo dos Santos Pereira

Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen

Paulo Celso Moura

Ricardo D'Elia Matheus

Andra Aparecida Ferreira

Tatiana Noronha de Souza

Trajano Sardenberg

Valéria dos Santos Guimarães

Editores-Adjuntos

Anderson Nobara

Leandro Rodrigues

ARTHUR SIMÕES CAETANO CABRAL

POÉTICAS DA PAISAGEM

DESVELAMENTO E
TRANSCRIÇÃO NOS DESVÃOS
DAS CIDADES



editora
unesp
DIGITAL

© 2024 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

C117p Cabral, Arthur Simões Caetano

Poéticas da paisagem [recurso eletrônico] : desvelamento e transcrição nos desvãos das cidades / Arthur Simões Caetano Cabral. – São Paulo : Editora Unesp, 2024.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5714-556-2 (eBook)

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Arte. 4. Paisagem urbana.
I. Título.

2024-1250

CDD 720

CDU 72

Índice para catálogo sistemático:

1. Arquitetura 720

2. Arquitetura 72

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da
Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

SUMÁRIO

Introdução 7

1 Inoperâncias e potências nos desvãos
das cidades 25

2 Atmosferas e paisagens latentes 51

3 Sentir, imaginar, representar:
desvelamentos poéticos 99

4 Poéticas da paisagem em interstícios
urbanos 151

Referências bibliográficas 243

INTRODUÇÃO

O inconsciente da cidade

Há espaços nas cidades contemporâneas que se mostram alheios às funções e às intenções próprias da vida urbana. Em meio a quarteirões consolidados, nesgas de terreno sem razão aparente se espremem entre muros altos ou se dilatam à margem de avenidas, no baixio de viadutos ou no desemboque de galerias subterrâneas. Situações semelhantes podem ser descobertas em becos, vielas, escadarias ou no que sobra da implantação de alças viárias ou do ajuste incompleto de taludes, de movimentos de terra; na terra vaga sob linhas de transmissão e sobre rios enterrados, à beira daqueles que restam abertos.

Trata-se de espaços cujas formas, por variadas que sejam, decorrem do desenho das cidades, mas como a parte que dele sobra e que não se ajusta aos propósitos urbanos. São espaços aos quais não se atribui nenhum *programa de atividades* e que permanecem à margem de qualquer objetividade clara ou pragmatismo. Por essa razão, pode-se falar que esses espaços constituem a dimensão *desativada* da cidade ou, numa analogia às camadas da psique ou alma humana, ao seu inconsciente.

Assumindo que esses espaços se situam nos vãos entre lugares, estruturas e dispositivos os mais diversos, não apenas em termos geométricos ou locacionais, mas, sobretudo, entre as finalidades

que os definem, sem atender a nenhuma delas, referimo-nos a eles como *interstícios urbanos*. A pesquisa de que resultam as reflexões aqui apresentadas tem como intenção detectar na ausência de intencionalidades, e na consequente abertura a experiências estéticas que caracterizam os espaços intersticiais, oportunidades ao desvelamento de paisagens e à sua expressão em imagens poéticas.

Com o olhar voltado a situações as mais prosaicas das cidades, assumimos a hipótese de que os interstícios urbanos apresentam um potencial propriamente paisagístico. Esse pressuposto se justifica, de partida, pela ocorrência nesses espaços de *atmosfera* – situações de coenvolvimento afetivo e estético – constituídas, de um lado, por certas manifestações ou indícios da natureza em sua força originária e estranha ao humano, e, de outro, pela presença corpórea das pessoas que habitam a cidade e que, mediante adoção de posturas desinteressadas, podem se surpreender com paisagens latentes em meio ao cotidiano urbano.

Não escapamos, contudo, de certas objeções que poderiam ser colocadas *a priori* contra o objeto dos estudos aqui apresentados e seus objetivos, o que demanda esclarecimentos introdutórios a fim de justificá-los. Pode-se questionar se concernem à paisagem faixas exíguas de terreno, onde o olhar avança pouco e os horizontes são truncados entre muros cegos. Seria possível intuir que a aparente ausência da natureza em muitos desses espaços inviabilizaria qualquer possibilidade de fruição paisagística ou, ainda, que eles têm muito pouco a oferecer aos sentidos e às emoções estéticas, consideradas a fortuidade de suas feições, a limitação de suas dimensões e a ausência de qualquer projeto ou manejo que neles preveja ou preserve intencionalmente a presença de elementos naturais.

Em que pese a razoabilidade de questões como essas, cumpre esclarecer que reside justamente na desativação das intencionalidades práticas o interesse que os espaços intersticiais podem oferecer à experiência da paisagem e ao despontar de *imagens poéticas*. Mais do que suas formas, as matérias que podem vir à tona nos interstícios remetem à potência incessante da Terra – seja em poças d'água dormentes ou em frestas sombrias entre muros, em afloramentos

rochosos remanescentes ou no barro que atormenta os pés em dias chuvosos. Mais do que manifestações explícitas ou excepcionais, o insinuar-se da natureza em murmúrios tênues de córregos entubados ou em brotações imprevistas de ervas rústicas, pode conduzir o olhar e a imaginação a atmosferas que nos atravessam e nos impregnam por completo, que nos dispõem diante da alteridade da natureza.

Passando com frequência ao largo do pensamento lógico, as feições dos interstícios urbanos podem se oferecer com grande interesse à experiência sensível da paisagem e ao despontar de imagens poéticas a ela associadas. Suas dimensões, embora frequentemente exíguas, podem remeter às dimensões imensuráveis e à perda de referências pressupostas na paisagem. Cumpre, então, considerar os traços sensíveis dos interstícios que se constituem de aspectos que se encontram aquém e além das questões formais: do limo que reveste trincas no asfalto à umidade que se desprende do chão e tingiu muros encardidos; da brisa que agita os ramos altos entre os telhados ao sol poente que acende em tons de brasa os capins nos terrenos vagos.

Cabe esclarecer, assim, que o interesse deste livro se volta a situações em que a paisagem não é clara ou evidente, mas cuja ocorrência nos parece passível de desvelamento nas entrelinhas do urbano por vias sensíveis e imaginais. Ainda considerando a analogia ao inconsciente da cidade, não buscamos nos interstícios formas de silenciar ou controlar os fantasmas (ou as imagens) que perturbam a vida consciente, objetiva e cotidiana, mas sim meios pelos quais eles possam vir à tona, assumir expressão poética e revelar sentimentos latentes de paisagem.

Entre o consciente e o inconsciente, entre as finalidades práticas da cidade e as situações em que elas podem ser desativadas, entre o humano e o inumano, entre o que nos toca e nos envolve por meio dos sentidos e o que permanece velado, oferecendo-se à imaginação, entendemos que os interstícios urbanos se abrem a manifestações ou indícios do fundo escuro da Terra, isto é, da natureza enquanto contínuo fazer-se alheio à condição humana, que não pode se revelar por completo nem ser inteiramente decifrado pelo conhecimento, alimentando, antes, experiências estéticas e

devaneios poéticos. Em outros termos, pressupomos que as feições dos interstícios possam favorecer o emergir à superfície de imagens poéticas associadas à paisagem.

Paisagem e desvelamento

A possibilidade de acessar a paisagem em situações intersticiais das cidades contemporâneas e de expressá-la em imagens poéticas é a hipótese que mobilizou os estudos que se apresentam. Acreditar nessa possibilidade impõe a necessidade de questionar, de partida, a afirmação de que no meio urbano de nossos tempos é negada qualquer possibilidade de fruição paisagística.¹ Sem desconsiderar a aparente excepcionalidade com que a natureza é admitida no urbano, a aferição dessa hipótese demanda a procura de certos lapsos ou lacunas no tecido das cidades nos quais as intenções que o produzem sejam retraídas a ponto de permitir o despontar de manifestações da Terra, parte imprescindível na constituição da paisagem.

Pretendemos detectar nos interstícios urbanos – vielas, becos, frestas entre muros ou na pavimentação, sobras de terreno, taludes remanescentes – oportunidades ao desvelamento da natureza em seu contínuo originar-se, que não pode ser completamente silenciado pelo fazer humano. Por se tratar de espaços sem qualquer finalidade, que não se prestam ao atendimento das demandas da cidade, e por se situarem à margem dos objetivos que a produzem, os interstícios se oferecem, na diversidade de situações espaciais a que correspondem, à desativação das intencionalidades que conduzem o cotidiano e à adoção de posturas desinteressadas, por meio das quais a natureza que permeia o urbano pode ser reconhecida paisagisticamente. Em outras palavras, os interstícios oferecem condições para o desvelamento de paisagens latentes.

1 Para Rosário Assunto (2011, p.356), as cidades contemporâneas são o lugar da não paisagem, onde é negada a temporalidade característica da natureza pela temporaneidade que se consome constantemente no urbano.

Na ambivalência que a caracteriza, pode-se dizer introdutória-mente que a paisagem se faz unitária, mas inconclusa; ancestral, mas atual; humana e inumana; existencial e estética. De tais qualidades, a partir das quais procuramos nos aproximar da paisagem, decorrem as questões que mobilizaram o desenvolvimento desta pesquisa, as quais foram sinalizadas nos parágrafos anteriores e que agora apresentamos objetivamente: é possível fruir a paisagem no meio urbano contemporâneo? Em caso afirmativo, em que situações da cidade poderia ocorrer o reconhecimento estético de manifestações da natureza e de que modo tais manifestações poderiam ser desveladas, representadas e valorizadas paisagisticamente? Se for possível experienciar a paisagem nos interstícios urbanos, como proceder à sua representação no sentido forte do termo, isto é, como *apresentá-la novamente* em imagens nas quais ela permaneça viva, evitando-se o risco de empobrecimento em simulacros ou estereótipos?

Interstícios e atmosferas

Em termos gerais, pode-se dizer que a paisagem apresenta uma espacialidade própria, qual seja, a do envolvimento afetivo entre o Eu e os aspectos sensíveis que o rodeiam, e uma temporalidade própria, na qual se manifesta o fluir inestimável do tempo da natureza em seu contínuo gerar-se (e transformar-se). Trata-se de condição espacial e temporal que não pode ou não cabe ser medida nem totalmente tematizada, que diz respeito à abertura incessante, ao porvir de desvelamentos sempre inconclusos.

Seria certamente frustrada qualquer expectativa de encontrar nos interstícios urbanos horizontes amplos ou manifestações de excepcional exuberância da natureza, pretensão que foge ao escopo deste livro. Mais do que vestígios da natureza original acessíveis por remissões cronológicas, os interstícios da cidade podem revelar, em termos sensíveis, a atualidade com que a natureza a permeia em sua potência originária. Por serem esteticamente apreensíveis e, mais do que isso, por participarem do momento *inaugural* da experiência

estética (Böhme, 2010), entendemos que suas manifestações participam de *atmosferas*, isto é, meios de coenvolvimento afetivo no qual nos vemos em contato direto e sempre atual com a alteridade da natureza, com o inumano que permeia insistentemente as entrelinhas da cidade.

Na paisagem não nos vemos diante de objetos individuais ou múltiplos, mas vivemos a experiência de estar sob ou entre todos os elementos que nos envolvem e que, então, ainda não se distinguem em sua objetividade. Nesse sentido, assume-se a perspectiva de que a experiência sensível da paisagem demanda a ausência de intencionalidades objetivas, a perda de referências espaciais e a abertura ao imensurável. Por assumir que a paisagem não tem qualquer finalidade ou, ainda, que sua finalidade não é encontrada senão nela própria, entendemos que nos espaços intersticiais, onde se desativam as intencionalidades que caracterizam a vida nas cidades, podem ser reconhecidas atmosferas propriamente paisagísticas.

No que diz respeito aos conceitos de paisagem e natureza, sob a perspectiva aqui adotada, vale dizer, à guisa de introdução, que a cultura se encontra no seio da natureza e que as fronteiras entre tais dimensões não se fazem claras em tempos atuais. Considerados tais entrelaçamentos e sobreposições, os quais, na contemporaneidade, podem nos levar ao ponto de confundir natureza e cultura, apresenta-se como argumento favorável à possibilidade de fruir a paisagem nos interstícios urbanos a afirmação de que “é só quando nos encontramos suficientemente familiarizados com a natureza a ponto de a considerarmos natural, que ela nos poderá surpreender precisamente pela sua estranheza” (Serrão, 2011, p.395). A relativa invisibilidade com que a natureza permeia a cidade, nesse sentido, não se constitui como impedimento à paisagem, mas sim como meio oportuno para o seu desvelamento em situações intersticiais se considerarmos que o “sentido estético [da natureza] mina a familiaridade pragmático-cotidiana com as incertezas do meio natural” (Seel, 2011, p.402).

Tal invisibilidade, nesse caso, não significa inexistência, uma vez que a natureza insiste em se imiscuir na cidade em sua radical alteridade, despontando, vez por outra, em seus interstícios. Ela decorre,

antes, dos modos pelos quais o meio urbano é cotidianamente vivenciado na lógica de sua produção: a objetividade do cotidiano e as intencionalidades que o definem se colocam, frequentemente, como impedimento para a experiência sensível da paisagem. É preciso que se disponha à liberação de qualquer intenção e à desativação de qualquer finalidade para que se restabeleça o estranhamento e a admiração ante a natureza e para que a paisagem seja experienciada em seu meio difuso, por dentro, como finalidade em si. Tal condição se faz necessária para o acesso às atmosferas que podem se constituir nos espaços intersticiais da cidade.

Por resultar sempre de um encontro direto, no qual nos vemos coenvolvidos afetivamente pelo desconhecido, pela estranheza da natureza, e pelo fato de cultura e natureza coabitarem um mesmo meio instável, acreditamos na possibilidade de fruição estética da paisagem “no meio da cidade” (Serrão, 2011, p.396), e, mais especificamente, nas atmosferas de seus espaços intersticiais. Para tanto, é preciso que a natureza seja reconhecida em sua inteira liberdade (Seel, 2011), como domínio do não feito, como a potência cujo devir não pode ser plenamente controlado pelo homem, como força que insiste em gerar-se.

Nos interstícios acreditamos ser possível assumir uma atitude não instrumental para com o mundo natural, a qual corresponde, de um lado, ao reconhecimento sensível da natureza e, de outro, à liberação do homem para além do pragmatismo que caracteriza a vida cotidiana. A fruição da natureza em sua pura liberdade conduz à liberdade humana na medida em que a paisagem se constitui não apenas como intensificação contemplativa, mas, do mesmo modo, como “suspensão intuitiva da nossa visão das coisas, do nosso projeto de vida” (Seel, 2011, p.408).

Por permitirem a associação entre os diversos aspectos inerentes à fruição paisagística e por se encontrarem aquém e além das intenções que produzem a cidade, os espaços intersticiais podem oferecer oportunidades à desativação de objetividades cotidianas, ao reconhecimento sensível da relação instável entre homem e Terra, ao estranhamento ante a natureza em seu contínuo originar-se e

ao coenvolvimento afetivo nas atmosferas que neles se constituem. Reafirmamos, com isso, a hipótese de que nos interstícios podem ocorrer as condições necessárias para a experiência da paisagem em meio às grandes cidades contemporâneas.

Imagens poéticas

Ao falarmos nas atmosferas que podem ocorrer nos interstícios urbanos, referimo-nos, antes de mais nada, a situações. Trata-se, portanto, de eventos, que, em sua efemeridade, aparecem e desaparecem em certo espaço e em certo instante, a partir do momento em que nas atmosferas ingressamos. A eventualidade pela qual se caracterizam as atmosferas enquanto instante originário da percepção estética (Böhme, 2010) permite depreender a atualidade inerente a tais situações e, analogamente, a impossibilidade de sua integral reconstituição desde uma posição externa a elas: quando trazidas ao presente pelas lembranças e relatadas em palavras, por exemplo, transmitimos àqueles que não as viveram certos vestígios das atmosferas experienciadas atualizados pelo próprio relato – e, ao fazermos isso, constitui-se uma nova atmosfera, que passa a envolver o ouvinte, mas que é inevitavelmente distinta da anterior; quando manifestas por meio da arte, pela pintura, por exemplo, as atmosferas vivenciadas e retratadas em ato pelo pintor dão origem a novas experiências atmosféricas, as quais, ainda que referenciadas à experiência inicial, jamais podem valer por elas. Elas valem por si.

As dificuldades e os limites da expressão de atmosferas vivenciadas remetem diretamente aos desafios impostos à representação da experiência da paisagem, o que, entretanto, deve constituir um dos objetivos de pesquisas que se voltem às possibilidades de expressão poética de paisagens nos interstícios urbanos. Há autores que afirmam que a representação da paisagem se condiciona à supressão de quaisquer dados objetivos. Caberia à arte, sob essa perspectiva, assumir o inacabamento, a abertura de sentidos e a indeterminação por meio da qual é possível exprimir o indefinido da paisagem,

“tornando visível o invisível, mas como algo que escapa, distante” (Straus, 2000, p.382).

Se, conforme pressupomos, os interstícios urbanos podem acolher certas atmosferas nas quais nos vemos coenvolvidos afetivamente por manifestações ou indícios da força originária da natureza, e se tais atmosferas só podem ser vividas em ato, acreditamos, por outro lado, que as imagens poéticas podem oferecer meios possíveis para a genuína representação dessas atmosferas. Vale considerar, nesse sentido, os nexos que unem experiência estética e imaginação.

A investigação sobre as possibilidades de valorização estética da natureza que nos coenvolve nos interstícios urbanos por meio de sua representação, isto é, de sua nova apresentação e de modo completamente novo, nos leva a assumir, de um lado, a impossibilidade de completude da representação das atmosferas e, de outro, a autonomia das atmosferas criadas por meio do trabalho estético, seja por palavras, seja pela pintura, seja no espaço.

Opondo-se de partida à ideia de representação como *mimesis* ou simulacro, admite-se a liberdade do fazer poético por meio da qual as imagens vêm à tona de forma aberta, autônoma e na mobilidade que as caracteriza. Em outros termos, a possibilidade de representação das paisagens nos interstícios urbanos se relaciona à “imanência do imaginário no real, [ao] trajeto *contínuo* do real ao imaginário [...] à lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções” se assumirmos “o objeto poético devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos [como] um bom condutor do psiquismo imaginante [que produz e deforma imagens]” (Bachelard, 2001, p.5).

Nas atmosferas que se constituem nos interstícios urbanos é indissociável o que nos atinge pela visão, pelo tato ou por qualquer outro sentido, cujas limitações asseguram a margem necessária ao desconhecido que alimenta a imaginação, isto é, as “forças imaginantes” que “escavam o fundo do ser”, procurando encontrar nele “o primitivo e o eterno”, que “na natureza, em nós e fora de nós, produzem germes” (Bachelard, 2013, p.1). Nas atmosferas dos interstícios em que acreditamos ser possível acessar a paisagem, associa-se o que podemos ver ou tatear àquilo que, por permanecer velado, se dá

apenas como um aceno, insinuando-se à imaginação e às emoções, transitando por limiares entre desvelamentos e promessas de descobertas vindouras.

Em outras palavras, o primeiro instante da percepção estética da natureza dado nas atmosferas pode ser compreendido em termos de desvelamentos inconclusos, da passagem do incógnito para realidades que são tão sensíveis quanto imagináveis. Na incompletude do meio em que se dá a paisagem, entre o que se vê e o que se sonha, as imagens poéticas animam possibilidades para sua expressão. Elas conferem a oportunidade de representar não o que se percebe objetivamente ou a realidade concreta dos territórios percebidos, mas o que se sente e o que se imagina. Por meio das imagens, sejam elas escritas, pictóricas ou manifestas espacialmente, *in situ*, a experiência da paisagem pode ser dita em sua vitalidade e na abertura a significados com que se apresenta.

A imaginação poética pode ser compreendida, em termos gerais, como o trajeto pelo qual os devaneios ou os sonhos emergem desde as camadas do imaginário profundo até a superfície do ser, aflorando em linguagem. Como o termo sugere, nela é pressuposto o fazer (*poiesis*), por meio do qual tornam-se acessíveis e parcialmente partilháveis certos traços velados do inconsciente. Ela se produz no dinamismo incessante que se dá nos movimentos de deformação, de subida e descida na intimidade do ser, e pode aflorar, enfim, na extroversão das imagens vertidas em verbo, *in visu*, entre tantas outras poéticas. Nesse caso, ao assomar à superfície dos sentidos, as imagens passam a criar novas atmosferas em que nos vemos afetivamente coenvolvidos.

Em que pesem os limites inerentes às possibilidades de representação das atmosferas e a inevitável inexatidão das imagens poéticas, acreditamos no potencial que os interstícios oferecem à criação, pelo trabalho estético (Böhme, 2010), de atmosferas correlatas à que neles ocorrem. Para isso, apostamos na potência da imaginação poética e assumimos, justamente, em sua imprecisão, a abertura a experiências diversas a que as imagens se oferecem, em seu inacabamento, enquanto modalidade de representação das paisagens

dos interstícios que as conserve em seu mistério e em sua vitalidade originária.

Vejam, à guisa de introdução, o potencial que as imagens apresentadas *in visu*, na pintura de paisagem, oferecem à valorização estética da natureza originária que habita as atmosferas dos interstícios urbanos. No que diz respeito à cidade de São Paulo, campo empírico das reflexões aqui apresentadas, há casos de pintura de paisagem que conferem imagem a atmosferas propriamente intersticiais. Seja em obras produzidas por Raphael Galvez, por Flavio-Shiró, entre outros artistas pertencentes aos grupos Seibi e Santa Helena, nas excursões que costumavam realizar aos arrabaldes da cidade em meados dos anos 1940, seja em expressões pictóricas mais recentes, como nas atmosferas de indefinição aérea ou úmida de Gregório Gruber, vê-se reafirmado o interesse pela paisagem. Nas imagens poéticas *in visu* que serão abordadas, os interstícios urbanos e a natureza originária que neles se manifesta podem ser detectados não de forma totalmente tematizada ou objetiva, mas sim como motivo para o desvelamento, na pintura, de paisagens possíveis.

Nas pinturas que serão aqui comentadas, procuramos detectar não a transmissão exata das atmosferas dos interstícios urbanos experienciadas *in situ* pelos artistas, mas imagens poéticas por meio das quais se constituem, *in visu*, novas atmosferas devidamente deformadas pelas forças imaginantes. Tais imagens permitem atestar a possibilidade de manifestação da natureza em meio ao cotidiano, rompendo com seus limites e envolvendo-nos na experiência da paisagem. Em situações de horizontes truncados ou de terrenos diminutos encravados entre muros, em espaços propriamente intersticiais, a natureza se oferece a apreensões inconclusas e a deformações poéticas que podem ser manifestas por meio da pintura, *in visu*.

Somam-se às atmosferas que se constituem na pintura aquelas oferecidas por certas experimentações e intervenções artísticas realizadas *in situ*. Distintas das atmosferas apresentadas pela pintura, na qual o meio em que afloram as imagens é compreendido pela tela regida em cores, formas e texturas manejadas pelo pintor, as imagens poéticas apresentadas em intervenções realizadas em campo

são franqueadas à potência e aos riscos de sua disposição direta nos espaços intersticiais. Suscitando atmosferas que excedem a visibilidade e que convocam tanto nossas diversas capacidades sensíveis como nossas dimensões imaginais, as intervenções realizadas no espaço podem corroborar o reconhecimento e a enunciação de paisagens latentes.

Por se tratar de obras efêmeras e muitas vezes não autorizadas, as intervenções empreendidas *in situ* discutidas adiante atualizam a ausência de destinações objetivas e de programação de usos pela qual se caracterizam os interstícios urbanos. Com efeito, trata-se de instalações que podem desaparecer, perecer ou serem completamente alteradas sem aviso prévio, razão pela qual elas reforçam, de partida, a abertura dos espaços intersticiais ao imprevisível, ao indesejado e ao imensurável. As imagens poéticas apresentadas nas intervenções *in situ* inauguram atmosferas para as quais são trazidas insinuações de existências recalcadas ou ocultas, sem revelá-las por completo; tais imagens amplificam minúcias no que propõem a retração das intencionalidades de estruturas despropositadas; elas convidam quem se dispõe a percorrer desinteressadamente os interstícios urbanos a imergir em frestas infinitesimais ou a flutuar em horizontes inatingíveis.

Servindo-se de materiais e procedimentos bastante diversos – de grafismos inscritos em muros ou no piso à sua demolição parcial –, as imagens poéticas apresentadas nas obras *in situ* enunciam paisagens possíveis em meio aos interstícios urbanos, oferecendo-os ao reconhecimento desinteressado e à experiência sensível. A matéria de que se constituem essas obras, embora pouco evidente em alguns casos, não é outra senão a da paisagem. Nesse sentido, as imagens poeticamente apresentadas no espaço corroboram o desvelamento de paisagens latentes em situações em que elas se mostram bastante improváveis.

Afora os comentários tecidos sobre imagens produzidas por diferentes artistas *in visu* e *in situ*, serão apresentadas imagens em verbo a partir das quais se constituem relatos de caminhadas. Trata-se da tentativa de representar, por meio da palavra, atmosferas

corporeamente vivenciadas nos interstícios urbanos ao longo da pesquisa de que resulta este livro, nas quais o encontro entre dimensões imaginais, instigadas pelo que se oculta, e perceptivas, alimentadas pelo que se desvela ou ao menos se insinua, constituem meios oportunos à valorização estética da natureza livre e originária que permeia a cidade.

Nesses casos, mais uma vez, evitamos qualquer forma de representação objetiva dos espaços intersticiais. Ao contrário, procuramos apresentar em texto atmosferas que, na impossibilidade de equivalência àquelas que efetivamente experimentamos nas incursões empreendidas, possam remeter o leitor a paisagens existentes em latência em meio à cidade. Embora não optemos pelo recurso à visualidade das representações *in visu* nem à possibilidade de imersão espacial dada nas intervenções *in situ*, acreditamos que as imagens poéticas que vêm à tona por meio do texto também possam envolver quem as lê em atmosferas de intimidade ou de extroversão, de acolhimento ou de repulsa, de repouso ou de desejo.

Paisagem e imaginação poética se relacionam, cada uma à sua maneira, a dimensões veladas, que se fecham irrecusavelmente na profundidade do ser, as quais se insinuam à superfície apenas por frestas ou interstícios, por passagens entreabertas. Quando referenciadas à paisagem, isto é, à valorização estética da natureza enquanto potência contínua e originária, alheia e profundamente estranha ao humano, tais imagens podem conduzir o homem a restabelecer afetividades com a Terra até mesmo no caso de pequenas frestas na pavimentação, de poças dormentes ou na estreiteza de vielas e becos, entre outras situações intersticiais.

Acreditamos que as possibilidades de paisagem nos interstícios urbanos das cidades contemporâneas possam nos lembrar, assim, daquilo que podemos *não fazer*, isto é, da potência inerente às situações em que nos permitimos à desativação do pragmatismo e da objetividade que configuram não apenas a vida urbana cotidiana, mas também o modo pelos quais as cidades são produzidas. Acreditamos, além disso, que a possibilidade de experiência sensível e imaginal de paisagens dormentes em meio às cidades possa

nos aproximar da compreensão dos limites do fazer humano ante a potência imensurável da natureza, bem como de nossa finitude, irrisória ante a temporalidade inestimável da Terra.



Uma vez tecidas essas considerações introdutórias sobre as questões centrais deste livro, vale pontuar a estrutura pela qual seus conteúdos se organizam. Em termos gerais, assumimos como fio condutor a noção de liminaridade que, inerente aos interstícios, pode ser relacionada, também, à *paisagem*, à *arte* e à *imaginação poética*. Nesse sentido, a travessia dos limiares em que se relacionam o humano e o inumano, a profundidade do imaginário arquetípico e a superfície da linguagem poética, a potência da criação artística e o vir-a-ser da obra de arte, pode ser compreendida como a travessia de meios propriamente intersticiais, isto é, daquilo que se situa *entre* dimensões distintas ou opostas sem se definir, objetivamente, por nenhuma delas.

A noção de interstícios e a perspectiva pela qual abordamos os espaços intersticiais da cidade são apresentadas no primeiro capítulo. Intitulado “Inoperâncias e potências nos desvãos das cidades”, esse capítulo tem como ponto de partida diferentes imagens atinentes à ideia de *entre-ser* – margens e canoas, alpendres e varandas, pontes e portas. A partir de tais imagens, procuramos apresentar em que medida a condição humana e a nossa relação com a Terra pressupõem o encontro com o outro, a passagem entre diferentes condições, a transformação contínua a qual se abre ao porvir.

Suscitadas por textos literários, pela poesia e até mesmo por ensaios escritos por diferentes pensadores, tais imagens são comentadas com o intuito de acompanharem a abordagem de aspectos propriamente conceituais atinentes à noção de interstícios. Reconhecível de modos distintos em culturas e em épocas muito diversas, a liminaridade aparece como traço constituinte da condição humana: nosso contato com o mundo se dá em um meio ou um *quiasma* interposto a nós e às realidades circundantes (Merleau-Ponty, 2004);

nossa presença na Terra corresponde ao constante abrir-se ao porvir, ao durante do fazer humano (Heidegger, 2010), ou, em outros termos, à condição liminar do ser.

Analogamente, embora entendidas como território definido pela expressão do artifício e da racionalidade, as cidades apresentam no interior de seu tecido certas aberturas ao acaso, ao porvir, ao que escapa a quaisquer pretensões de inteireza ou completude do fazer humano. Trata-se de espaços que não se definem claramente nem como o aqui, nem como o lá, isto é, espaços propriamente intersticiais, que aparecem alheios aos programas e usos objetivamente planejados e, em grande medida, indiferentes às formas racionalmente desenhadas, ainda que interpostos a elas. A presença de tais espaços no meio urbano permite atestar, inicialmente, o inacabamento e a incompletude inerentes aos modos pelos quais habitamos e trabalhamos a Terra, dos quais sempre decorrem significações em aberto.

Correspondendo antes a hiatos ou a lapsos incrustados nas cidades do que a vazios completamente desprovidos de significados, os espaços intersticiais podem abrigar manifestações originárias da natureza e oferecer, em sua indefinição, a abertura necessária à emergência de imagens poéticas – aspectos que reforçam o pressuposto de que residem nos interstícios, em latência, possibilidades de experiência paisagística nas grandes cidades contemporâneas.

No capítulo 2 – “Atmosferas e paisagens latentes” – serão abordadas e cotejadas diferentes acepções relacionadas às noções de paisagem e de atmosferas. Assumindo que as possíveis paisagens dos interstícios urbanos são pouco evidentes, procuramos refletir sobre os meios pelos quais sua ocorrência pode ser trazida à tona em tais situações. Nesse sentido, a experiência corpórea e a imersão em atmosferas (Böhme, 2010) são apresentadas nesse capítulo como condições propícias ao desvelamento de paisagens que podem ocorrer em latência nos espaços intersticiais.

Na parte inicial desse capítulo, tendo como mote a condição de liminaridade inerente à experiência paisagística, investigamos reflexões de autores de diferentes épocas e de distintas áreas do conhecimento que permitem o entendimento da noção de paisagem como

o evento estabelecido entre o Eu e a natureza em sua plena liberdade (Seel, 2011), como escape para o inumano (Lyotard, 1990), como o meio indesejado em que se encontram nossa subjetividade e a concretude dos territórios que habitamos (Besse, 2014). Compreendendo, ainda, a experiência da paisagem como inapropriável (Agamben, 2017), a qual apresenta o extremo da humanidade ao expor o extremo da alteridade da natureza, procuramos comentar em que medida a desativação das intencionalidades objetivas corrobora o desvelamento da íntima cumplicidade entre homem e Terra.

Ainda no capítulo 2, são abordadas as noções de corpo-vivo e de atmosferas, assumindo como mote as reflexões de Gernot Böhme atinentes à proposição de uma estética da natureza. Entendendo que aquilo que apreendemos de maneira inaugural ao experienciarmos a natureza se apresenta antes como semicoisas do que como objetos, isto é, como a aparência de fenômenos nos quais estamos inevitavelmente inseridos e dos quais participamos de maneira corpórea, Böhme afirma, em termos gerais, que as atmosferas se constituem tanto de nosso estado de espírito quanto dos aspectos sensíveis dos elementos que nos cercam, indissociáveis uns dos outros em sua individualidade, correspondendo à forma inaugural de percepção pela qual temos acesso à alteridade da natureza.

Compreendida como evento, experiência, aparência, a paisagem não pode ser totalmente tematizada ou traduzida em termos objetivos ou prático-utilitários. Para muitos autores, a paisagem nem sequer se permite ser apreendida por completo. Essa é a posição de Gianni Carchia, para quem a experiência paisagística se situa entre o visível e o invisível, entre ocultamentos e aparições, ou, mais especificamente, na revelação do que é invisível por meio do aprofundamento de sua invisibilidade (Carchia, 2009), e de Erwin Straus, que afirma que a paisagem é refratária a qualquer tentativa de representação objetiva, cabendo à arte superar a facticidade dos territórios para representar a paisagem em sua abertura (Straus, 2000). Tendo em vista os desafios oferecidos não apenas à fruição, mas também à expressão das paisagens latentes dos interstícios urbanos, abordaremos as relações estabelecidas entre a experiência sensível da

paisagem e a imaginação poética, que pode oferecer meios propícios à sua genuína representação. Tais reflexões dão corpo ao capítulo 3, intitulado “Sentir, imaginar, representar: desvelamentos poéticos”.

Assumimos como ponto de partida para tais reflexões o pensamento de Gaston Bachelard, para quem a zona dos devaneios materiais – isto é, da imaginação que se engaja nos quatro elementos fundamentais da matéria – antecede a contemplação estética (Bachelard, 2013, p.5). Segundo o autor, o imaginário é imanente no real na mesma medida em que o real cumpre um trajeto contínuo em direção ao imaginário (Bachelard, 2001, p.5). Proporcionando uma lenta deformação imaginária nas percepções, a imaginação poética participa da experiência da paisagem não por fornecer a ela imagens que lhes sejam complementares, mas por deformar as imagens primeiras e por permitir a emersão de imagens poéticas propriamente atinentes à paisagem.

Seguindo o pensamento de diferentes autores acerca da pintura de paisagem, de intervenções artísticas contemporâneas realizadas *in situ* e de representações em verbo, veremos no capítulo 3 em que medida as imagens poéticas apresentadas nessas formas de expressão corroboram a enunciação e a valorização das possibilidades de paisagem existentes nos interstícios urbanos.

No capítulo 4, intitulado “Poéticas da paisagem em interstícios urbanos”, são apresentados os resultados da imersão empírica que procuramos empreender em espaços desfuncionalizados da cidade. Em diferentes estudos de caso de pinturas de paisagem, de intervenções artísticas realizadas *in situ* e em relatos de caminhadas realizadas pelos espaços intersticiais, apresentamos imagens poéticas relacionadas a paisagens latentes dos interstícios. Organizados não do ponto de vista formal ou locacional, mas ao modo dos diferentes elementos e temperamentos fundamentais da matéria que conduzem a emergência de imagens poéticas, procuramos demonstrar nos casos apresentados a cumplicidade estabelecida entre as substâncias elementares que constituem a Terra e as camadas profundas do imaginário, refletindo sobre as contribuições que tal cumplicidade oferece à representação da paisagem e ao fazer poético em paisagismo.

Sem a pretensão de associarmos de maneira unívoca ou definitiva os interstícios urbanos a elementos da matéria que lhes sejam permanentemente correlatos, apostamos, ao contrário, na mobilidade e na permeabilidade com que se transacionam as imagens poéticas. Por tal razão, poderão ser constatadas a ambivalência e a fluidez com que as substâncias se misturam e as imagens se deformam, ora combinando aspectos do imaginário telúrico ao imaginário aquoso, ora relacionando traços da imaginação aérea a imagens da terra, por exemplo. Nesse sentido, a associação das imagens apresentadas no capítulo 4 a um ou outro elemento da matéria não resultou, exclusivamente, nem dos traços concretos ou da constituição objetiva dos interstícios, nem de disposições individuais ou de projeções meramente subjetivas. Sendo tributárias de ambos, as investigações empíricas que realizamos sob a perspectiva da imaginação da matéria permitem que se ressaltem os entrelaçamentos e a dissolução mútua de sujeito e objeto na experiência da paisagem e na imaginação poética.

Cumprе destacar, com isso, que os procedimentos adotados consideram tanto as camadas profundas do imaginário, compartilhadas arquetipicamente aquém das interpretações ou das sugestões subjetivas, como a materialidade elementar dos meios em que somos imersos em termos imaginais e sensíveis, nos quais podem ser reconhecidas manifestações originárias da natureza.

Considerando a cumplicidade que a imaginação profunda estabelece com as pulsações das matérias elementares, assumimos as imagens que delas se investem, para além das formas e das intencionalidades estritas, como o fio condutor por meio do qual procuramos integrar representações *in visu*, *in situ* e em verbo de paisagens latentes nos interstícios urbanos. Acreditamos que as imagens conduzidas à maneira de terra, ar, fogo e água possam contribuir para o estabelecimento de olhares desinteressados, abertos ao que escapa às intencionalidades objetivas, e para o reavivamento da intimidade profunda que estabelecemos com a natureza.

1

INOPERÂNCIAS E POTÊNCIAS NOS DESVÃOS DAS CIDADES

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós e fora de nós, a grandeza nunca é um “objeto”.

Bachelard, 2008a, p.206

Entre funções e intenções, onde elas se desativam

Entendidas como produto de interações sociais, políticas e econômicas estabelecidas em diferentes momentos históricos, as cidades se configuram de acordo com determinados objetivos e intenções. As formas e as imagens da cidade decorrentes de tais intencionalidades, além de claramente reconhecíveis e analisáveis, conformam e delimitam a dimensão cotidiana da vida no meio urbano em termos de deslocamentos rotineiros, de atividades e de usos atendidos pelos espaços de acordo com o desempenho que se espera deles – via de regra, em conformidade aos interesses do capital. Um estudo das cidades interessado em sua morfologia e em suas funções, por exemplo, poderia partir desses aspectos para avaliá-las enquanto produto da razão, do *cogito*, como resultado das lógicas de

produção e consumo, de disputas sociais, de fluxos de pessoas e mercadorias, dentre tantas outras abordagens possíveis.

Entretanto, se consideradas sob a perspectiva das possibilidades de experiência sensível e da imaginação poética, as cidades se mostram impregnadas por um princípio que antecede as imagens formais e que se desinteressa pelas funcionalidades estritas, ao qual não corresponde nenhum programa de usos ou atividades específico e que não se vincula a qualquer intenção ou objetivo. Atinente antes à imaginação que se nutre dos elementos fundamentais da matéria e a atmosferas de envolvimento estético e afetivo, esse princípio pode irromper no cotidiano ao se manifestar em espaços de difícil denominação e que não são objeto de nenhuma intencionalidade, os quais se situam entre edifícios, avenidas ou viadutos e que não se definem explicitamente por suas formas nem se prestam, objetivamente, ao atendimento de qualquer função ordinária. Com efeito, os interstícios das cidades são povoados por situações em que as intencionalidades cotidianas estão ausentes ou enfraquecidas, proporcionando ou facilitando a sua desativação. É então que a potência originária da natureza que permeia o urbano pode vir à tona em sua materialidade fundamental, aquém e além de qualquer formalização, animando o desdobrar-se de imagens poéticas.

Para avaliarmos as possibilidades de experiência sensível da paisagem no meio urbano e de emergência de imagens poéticas a ela associadas, propomos que o olhar se volte a espaços interpostos aos mais diversos dispositivos urbanos. Entendemos por interstícios das cidades – sejam eles becos ou muros cegos, sejam terrenos baldios, embocaduras de galerias pluviais ou espaços ociosos à espera de qualquer uso – aquelas situações espaciais existentes à margem das finalidades definidoras do meio urbano. De sua marginalidade, depreende-se o caráter liminar ou transicional dos interstícios. De sua abertura ao incógnito e à inoperância que se imiscui no cotidiano urbano, depreende-se a potencialidade dos interstícios à fruição paisagística e ao fazer poético. Trata-se de lapsos, lacunas ou brechas na formalização intencional das cidades, o que não significa, contudo, que tais espaços sejam

desprovidos de significados próprios e de aspectos sensíveis e imaginativos latentes.

Ao propormos a investigação de poéticas dos interstícios, procuramos manifestar, justamente, a possibilidade de reconhecimento dos espaços intersticiais enquanto dimensão inerente às cidades a partir dos traços sensíveis e imaginais que podem caracterizá-los. Para tanto, cumpre visitar as zonas intermediárias a que correspondem os interstícios em sua espessura, isto é, enquanto terrenos abertos ao porvir, dotados de atributos sensivelmente reconhecíveis e de condições propícias a imagens poéticas. Em outros termos, cumpre reconhecer as especificidades das atmosferas próprias dos interstícios considerando que, talvez, em nenhuma outra situação da cidade possa se acessar as experiências sensíveis e imaginais do modo como elas ocorrem nos espaços desinteressados imiscuídos nas entrelinhas da cidade.

Na vegetação que desabrocha vigorosa em canteiros residuais à beira de avenidas ou na persistência de poças d'água que impregnam o pavimento de vielas aparentemente despropositadas, por exemplo, buscamos detectar possibilidades de abertura à *experiência sensível* de manifestações da potência originária da natureza que persiste em meio ao urbano e de afloramento de *imagens poéticas* conduzidas de acordo com os modos das matérias elementares,¹ isto é, pela extroversão em fogo ou pela sublimação em ar, pela intimidade em água ou pelo recolhimento em terra.

O interesse em estudar os interstícios urbanos se justifica, pois, pelas oportunidades que tais espaços oferecem tanto à suspensão da objetividade cotidiana como à manifestação da natureza e ao seu reconhecimento nos termos que lhe são próprios, enquanto potência originária, em meio a situações triviais da cidade. Por entendermos que tais condições são necessárias à fruição paisagística, procuramos nas entrelinhas da cidade ocasiões à inoperância, isto é, a atitudes e a posturas que possam romper com o pragmatismo que define o

1 “[...] meditada em sua profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas” (Bachelard, 2013a, p.3).

vai-e-vem das grandes cidades e que, quando adotadas, conferem a abertura necessária ao desvelamento de paisagens.

Correspondem aos interstícios urbanos, nesse sentido, tanto os espaços propriamente residuais da cidade, que não se definem desde sua origem por nenhum objetivo claro – isto é, os espaços que sobram alheios à organização do meio urbano, tais como terrenos baldios, retalhos de terra decorrentes de parcelamentos ou de projetos viários, por exemplo –, como espaços que, embora concebidos de acordo com certa intencionalidade, se abrem àquilo que não tem razão ou objetivo. Dentre estes últimos, poderíamos destacar, por exemplo, vielas e becos, canteiros à margem de rodovias, baixios de viadutos, embocaduras de galerias pluviais, escadas hidráulicas, áreas de servidão, dentre tantas outras situações que, embora resultem de certo desenho e de certa intenção, oferecem-se de maneira franca ao indesejado, ao não intencional, à inoperância e, potencialmente, à experiência desinteressada, sensível e imaginativa da paisagem.

Não apenas por se situarem entre os espaços intencionalmente concebidos da cidade, do ponto de vista de sua localização, mas, sobretudo, por aparecerem *entre* seus significados e significações, os interstícios podem se oferecer francamente ao acaso e ao porvir, acolhendo o que escapa às pretensões de inteireza ou completude do fazer humano e deixando aparecer, nas feições que os caracterizam, as marcas desse inacabamento. Em outras palavras, os espaços intersticiais da cidade se apresentam como significante e como reserva a significações futuras.

Por tais razões, os interstícios urbanos se aproximam da noção de *espaço-entre* (Guatelli, 2012), o que permite compreendê-los como refúgio das lógicas produtivas e do raciocínio projetual que, bem ou mal, organizam espacialmente as cidades, ou como sua componente inoperante, para a qual não se atribui (ou não se pode atribuir) qualquer programa de usos e necessidades. Objetivamente, não há qualquer demanda imposta ou necessidade a ser atendida no âmbito desses espaços. Isentando-se dos esforços de ordenação e permanecendo indeterminadas, essas situações

espaciais demonstram possibilidades de ruptura ou, ao menos, alternativas à rigidez da relação forma e conteúdo (Guatelli, 2012, p.33), abrindo-se ao porvir.

Tamanha abertura, contudo, não significa ausência completa de caráter. Embora seus aspectos formais sejam pouco definidos e frequentemente desconcertados, os interstícios não correspondem à parte da cidade desprovida de forma; não se trata de espaços vazios de sentidos, apesar de seus significados serem os mais diversos possíveis na latência do porvir. Entremeados no tecido urbano, os interstícios acolhem tanto manifestações do feito da cidade quanto da potência da natureza que é estranha a ela. Esses aspectos conferem a possibilidade de abordagem dos espaços intersticiais não apenas por oposição às demais localidades urbanas, mas também como contraponto à dimensão intencional ou consciente da cidade, isto é, como espaços abertos ao inintencional ou inconsciente.

Sob essa perspectiva, os interstícios urbanos permitem atestar, a princípio, o inacabamento e a incompletude inerentes ao fazer humano, ao ser-entre, que caracteriza os modos pelos quais habitamos e trabalhamos a Terra. Mais do que isso, por se situarem às bordas da objetividade que define o ambiente das grandes cidades, os interstícios acolhem manifestações da natureza que irrompem fortuitamente, com a naturalidade que lhe é própria, sem que sejam propostas intencionalmente, nem sequer previstas, às quais se relaciona a possibilidade de afloramento de imagens poéticas e de experiência paisagística.

Embora raramente grafados na cartografia oficial das cidades – registros que, quando ocorrem, não podem expressar senão seus contornos ou seu perímetro –, os espaços intersticiais participam do cotidiano das cidades em situações as mais prosaicas: de pequenas faixas de terreno residuais decorrentes da implantação do sistema viário a amplos taludes que sobram das movimentações de terra; de lotes ociosos em áreas declivosas a amplas glebas em áreas inundáveis; beiras de córregos, becos, escadarias. Sua aparente ausência de formas corresponde, na realidade, à abertura a variados arranjos formais; sua aparente invisibilidade dá margem a desvelamentos do

incógnito e do misterioso a quem permite perder-se na experiência direta do espaço.

Parece-nos conveniente, além disso, considerar certos paralelos possíveis entre as características dos espaços urbanos analisados, em sua condição intersticial, por se situarem entre as formas e as intenções urbanas, onde elas se desativam, e o caráter *liminar* inerente aos modos pelos quais são aqui compreendidas as noções de imaginação poética e de paisagem enquanto experiência sensível. Em termos gerais, podemos afirmar que a liminaridade é traço compartilhado pela *condição humana*, de um lado, caracterizando a abertura inerente ao “ser humano” e os modos como reconhecemos, pensamos, construímos e habitamos, poeticamente, o mundo, e, de outro, pela *Terra*, condicionando as maneiras – sempre inconclusas ou parciais – pelas quais ela se apresenta aos nossos sentidos, isto é, suas feições, seus semblantes, sua aparência. Em outras palavras, nossa relação sensível e imaginal com a Terra corresponde, em princípio, a uma relação de superfície ou de limiares, que transita pelos interstícios entre nossa existência e a concretude à nossa volta, entre dimensões subjetivas e a objetividade dos territórios que habitamos. É por meio de uma relação intersticial, desse modo, que imaginamos e fruímos sensivelmente a paisagem.

O estudo de poéticas dos interstícios com vistas ao desvelamento de paisagens possíveis nas entrelinhas da cidade pode se justificar se considerarmos não apenas os aspectos teóricos e conceituais atinentes à paisagem e à imaginação poética, mas, sobretudo, o potencial latente dos interstícios oferecido ao fazer poético em paisagismo – seja *in situ*, em intervenções realizadas no espaço com vistas à fruição estética da natureza, seja *in visu*, em pinturas de paisagem, ou em verbo. Os interstícios estabelecem, propriamente, a possibilidade de reconhecimento sensível da paisagem e, mais do que isso, oferecem oportunidades à expressão, por meio de imagens poéticas, dos modos pelos quais nos relacionamos com a Terra.

Entre inoperâncias e potências, a liminaridade que caracteriza os interstícios urbanos reforça os nexos entre as noções de paisagem e de imaginação, colocando-se como aspecto forte de uma poética

dos interstícios. Tal afirmação pode ser exemplificada na medida em que, quando se dispõe à experiência de se perder nos interstícios urbanos com o interesse único da fruição sensível, os limiares entre céu e Terra, no horizonte, e as transições tênues entre ocultamentos e aparições acolhem o desvelamento de paisagens possíveis; nessas transições, transaciona-se o que não se vê ou é visto apenas parcialmente com tudo aquilo que anima a imaginação, propiciando o despontar de imagens poéticas na travessia das fronteiras entre as camadas mais profundas e a superfície do ser; tais imagens, ao serem manifestas sob formas sensíveis por meio do fazer poético, transpõem os limiares do mundo real que, subvertido pela poesia, é reinventado.

Margens e canoas

Sem perder de vista os aspectos teóricos e conceituais que orientam a escrita destas páginas, supomos que um estudo das poéticas dos interstícios possa ser mais bem introduzido se partirmos de certas imagens fundamentais ou arquetípicas, por assim dizer, a elas associadas. Reafirmando as trocas e contribuições mútuas entre a paisagem e a literatura e, mais especificamente, entre a poesia e o fazer em paisagismo, é possível apontar exemplos bastante significativos de textos que remetem, ainda que indireta ou implicitamente, à condição intersticial ou transicional que baliza as reflexões aqui presentes.

Vale reforçar que, para além dos aspectos de localização geométrica ou objetiva, a *liminaridade* inerente aos interstícios é aqui considerada como o meio em que podem ocorrer o desvelamento de paisagens, a emergência de imagens e sua apresentação por meio do fazer poético. De maneira ainda mais ampla e profunda, a condição humana se caracteriza como uma condição eminentemente liminar, segundo a qual o ser humano pode ser compreendido sempre como um *entre-ser* aberto ao porvir, que transita por bordas e limiares, que habita *margens e canoas*.

Tendo em vista a possibilidade de nos aproximarmos das questões especificamente relacionadas à experiência sensível da paisagem e à imaginação poética nos interstícios urbanos, propomos, como ponto de partida, uma incursão pelas imagens de *canoas* e de *margens* assumindo como mote o conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa: um homem, habitante das imediações de um grande rio, decide, sem qualquer explicação, encomendar uma canoa que o abrigaria por tempo indeterminado entre as duas margens do rio; na abertura de análises e interpretações a que se oferece o conto, revela-se, poeticamente, o desejo – ainda que injustificado ou não explicado – de habitar o entre, aquilo que não se define como uma beira nem outra, os interstícios de um enorme rio.

Interpretação recorrente e de suma importância do conto é a de que a “terceira margem” corresponderia à morte.² A decisão de se lançar numa canoa sem destino no meio do rio, sob essa perspectiva, não corresponderia a outra coisa senão à escolha voluntária de entregar-se ao fim da vida. Sem questionar a pertinência e as

2 Não seria possível nem oportuno, no âmbito deste trabalho, precisar com exatidão as referências sinalizadas pela imagem da canoa no conto de Guimarães Rosa, mas é importante sublinhar que a passagem da vida para a morte se associa, em diversas culturas, às figuras da canoa, do rio e do canoeiro. Exemplo amplamente difundido na cultura ocidental é o mito de Caronte, barqueiro que, na mitologia grega, conduzia as almas dos recém-mortos na travessia das águas dos rios Estige e Aqueronte, aos quais correspondiam a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Para os gregos, a passagem da vida para a morte correspondia, pois, a uma *travessia* e o limite entre a vida e a morte era, portanto, dotado de certa espessura, correspondente ao *espaço transicional* situado entre as duas margens do rio ou entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (Smith, 2005, p.689). Na cultura japonesa, o fenômeno do *fudaratokai* relaciona a morte à imagem de um esquife por meio do qual os monges budistas cumpririam a travessia pela qual se tornariam um buda vivo. Originário da hibridização do xintoísmo japonês com vertentes budistas provenientes da China, o *fudaratokai* remete à passagem do espaço intervalar *Ma*, o qual será comentado em suas relações com a ideia de interstício mais adiante (Okano, 2007, p.28). Tais referências à passagem do intervalo que conduziria à morte, possivelmente presentes no conto *A Terceira Margem do Rio*, por indiretas que sejam, parecem oportunas enquanto imagem da condição intersticial e das travessias e encontros por ela suscitados.

contribuições para o pensamento decorrentes dessa linha de interpretação e sem a intenção de nos contrapormos a ela, propomos que as imagens de margens e de canoas sejam aqui relacionadas especificamente à liminaridade inerente à condição humana. Partimos do pressuposto de que o ser do homem é sempre um ser entreaberto, relacionado à consciência de sua finitude. Analogamente, seu tempo é sempre o durante e seu espaço é sempre o entre, aberto ao vir a ser. Sob essa perspectiva, margens e canoas, na condição de imagens que consideramos significativas para a aproximação a uma poética dos interstícios, podem conduzir a compreensão não apenas do meio relativo à morte, mas, sobretudo, dos interstícios em que se desdobra a vida.

Tratava-se de um homem comum, pai, honesto e cumpridor. Não era mais alegre nem mais triste que os demais e, deles, em nada se distinguia, a não ser pelo fato de ser quieto. Sob esse aspecto, talvez se identificasse mais com o rio, por mais estranho que ele lhe pudesse parecer, do que com seus semelhantes: “o rio por aí se estendendo grande, fundo, *calado* que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (Rosa, 1994, p.420). Enquanto ser intersticial, se prosseguirmos com a perspectiva aqui lançada ao conto, o rio divide em duas as terras por onde escoar: duas margens, duas vertentes, duas beiras. Sua existência é, pois, definidora de uma margem conhecida e habitada e de outra que apenas pode ser intuída, imaginada ou suposta, posto que a largura exacerbada do corpo d’água nem sequer permite que se aviste a outra beira. O rio nada fala, silencia. Pode-se supor, ainda, a impossibilidade de existência de pontes, dada a enorme largura do rio, que intermediassem ou unissem, artificialmente, as duas margens. Era preciso outro artifício para se lançar à zona intermediária das águas. Era preciso habitar uma canoa.

Por inexplicável que se apresente no conto, a intenção de habitar um meio inconcluso e intersticial, sem deitar os pés em terra firme, pode remeter diretamente àquilo que fundamenta a condição humana. Recorrendo brevemente ao pensamento de Martin Heidegger (2014), veremos que *ser*, para o ser humano, é estar permanentemente *entre*. Querendo ou não, o homem é sempre um “entre-ser”

na medida em que sua existência se configura num espaço invariavelmente transicional, relacionado à ideia de *estar*, e num tempo que é sempre limitado, correspondente à finitude de sua duração. O meio intersticial situado entre as margens do rio e, sobretudo, a vontade de habitá-lo, mesmo que isso demande a construção de canoas e o desligamento da vida cotidiana, permitem compreender que, “como seres da liminaridade, movemo-nos e agimos sempre nos interstícios [entre-estar] do sendo e do ser” (Castro, 2010, p.233).

Compartilhadas pela terra que se firma de cada lado e pelo rio que a atravessa, as margens podem ser compreendidas (ou, mais apropriadamente, *imaginadas*) como o limiar tênue entre uma condição e outra, entre o conhecido e o incógnito, entre água e terra. Se a imagem do rio pode assumir, sob essa perspectiva, o valor de espaço intersticial ou de transição, as margens, por sua vez, se colocam como a primeira e mais sutil fronteira³ *a ser atravessada*. Dessa afirmação, depreende-se que, ao menos no campo das imagens, as fronteiras não apenas pressupõem travessias, elas *as determinam*, impelem-nos a realizá-las, exigem-nas. A existência do limite se confunde com a de seu extravasamento na mesma medida em que, para que se configure uma fronteira, é necessário pressupor travessias, é preciso atravessá-la.

3 No que diz respeito à noção de fronteira, é válido esclarecer que a palavra francesa *frontière* apresenta origens militares fortemente estabelecidas: derivada do adjetivo *frontier*, que qualifica o que vai *à frente*, a palavra se remete aos postos militares avançados ou às linhas de frente em um combate. Em sua origem, as fronteiras não apresentavam, contudo, aspecto linear nem eram estáticas ou definitivas. Ao contrário, respondendo às dinâmicas de batalha, ora avançando, ora recuando ante as pressões exercidas por cada exército, as fronteiras permaneciam em constante movimento. Desse modo, a noção de fronteira, em sua origem, apresenta a ambivalência de se referir, a um só tempo, à instalação de certa estabilidade, embora provisória e por tempo limitado, e à abertura à instabilidade, à flutuação, ao movimento. Como veremos adiante, tal ambivalência permite relacionar a noção de fronteira com a espacialidade *Ma* japonesa, a qual pode ser concebida não apenas como possibilidade de coexistência, como também de entre-espaço, sempre dinâmico e em movimento (Hammad apud Okano, 2007, p.16).

Talvez resida na potência e na permanência das travessias o grande mistério ou o centro em torno do qual se enreda o conto: o ato de cruzar o rio praticado pelo homem que encomenda a canoa tem início, mas não tem fim. Enquanto travessia, esse ato nunca se completa. Se um rio tem sempre duas margens e se as margens definem a travessia do rio, a escolha por uma “margem terceira” como espaço de vida talvez sinalize o desejo por permanecer no *entre*, nem aqui nem lá, nem no conhecido nem no incógnito. Permanecer atravessando sem nunca acabar de atravessar talvez fosse a pretensão da personagem do conto, ou, em outras palavras, permanecer “sendo-entre”.

A noção de liminaridade inerente à presença da canoa entre as margens do rio expõe, mais uma vez, a condição do homem enquanto um entreaberto vivo, cuja existência se dá a partir do desprendimento (que não cessa) daquilo que já fora determinado ante a possibilidade livre de entregar-se ao nada aberto de um *durante*, isto é, de sua própria duração. As imagens da canoa e das margens podem remeter à compreensão do homem como o ser que habita os interstícios na medida em que, “assim como o raio só existe em raiando, o homem só existe em fazendo-se presença” (Schuback, 2014, p.31). A existência humana é, antes, uma presença, um modo de ser no mundo que apresenta o campo do *entre*, isto é, da liminaridade na qual o mundo se faz mundo, aparecendo em sua abertura, e na qual a Terra se faz Terra, aparecendo em seu fechamento.

O homem do conto de Guimarães Rosa não se interessava por pescaria e não havia qualquer motivo aparente que justificasse aos familiares a intenção de encomendar para si uma canoa. É a partir das características da pequena embarcação que se insinuam as possíveis pretensões do homem – as quais não são completamente explicitadas em momento algum: era canoa especial, feita em pau de vinhático, pequena, na qual caberia apenas um ocupante. E foi toda fabricada, “escolhida forte e arqueada em rijo” (Rosa, 1994, p.420), para durar na água várias décadas.

Tendo concebido assim tal embarcação, o homem talvez não desejasse outra coisa senão passar a viver no rio, a bordo de sua

canoa, entre as duas margens. Ou talvez quisesse ele, simplesmente, perdurar pelo tempo que lhe restasse de vida sem pisar terra firme, antecipando e prolongando, em alguma medida, sua travessia para a morte. É cabível ressaltar, nesse sentido, que não se tratava, para o homem, de atravessar objetivamente o rio de uma margem à outra, por mais largo que ele fosse. Aparentemente, sua intenção era passar a viver atravessando sem nunca atravessar, isto é, habitar a travessia. A suposição dessa intenção implica o deslocamento poético da canoa de meio de transporte à condição de *casa*.⁴ “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (Bachelard, 2008a, p 59).

De meio a meio. A concisão e a síntese dessa expressão concentram num único ponto, propositadamente desconhecido, no meio do rio, toda a sua imensidão. O rio é um entre e é um mundo. Sendo um mundo – um mundo intermediário e intermediado por suas margens, por assim dizer –, seu centro é a canoa, isto é, a casa que abriga o ser que se propõe, sem explicar-se, a habitá-lo.

4 Sob a perspectiva pela qual procuramos comentar o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, ressaltando dele imagens que, de algum modo, podem dizer respeito à noção de interstícios, o rio se desloca, poeticamente, à condição de mundo, de um imenso ente intersticial, e a canoa se converte na imagem da casa elegida como habitação em tal mundo. A relação entre a casa e o universo, entendidos enquanto imagens fundantes, é comentada por Gaston Bachelard como o encontro entre forças contrárias: quanto mais o mundo agride a casa por meio de tempestades ou tormentas, mais notáveis são o acolhimento e a proteção oferecidos pela casa. Analogamente, por menos abrigado que esteja a bordo de sua canoa, a personagem do conto tem nela preservado o centro de sua intimidade em plena travessia inconclusa do rio. “A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos. [...] A casa capitaliza suas vitórias contra a borrasca. E, já que numa pesquisa sobre a imaginação devemos ultrapassar o reino dos fatos, sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos” (Bachelard, 2008a, p 59).

Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. (Bachelard, 2008a, p 59)

A condição daquilo que é liminar ou transicional, de um lado, e a possibilidade de travessia por ela suscitada, de outro, podem ser comentadas a partir do conto na medida em que Guimarães Rosa opera, poeticamente, o encontro e a confusão entre dimensões antagônicas ou ambivalentes: o definitivo e o transitório; o conhecido e o incógnito; a permanência e a passagem; o dentro e o fora; o Eu e o não Eu; o absoluto e o intermediário. Sem a pretensão de inaugurar uma interpretação acerca do conto, nossa intenção ao comentá-lo é a de caracterizar por meio de imagens poéticas a liminaridade inerente às situações intersticiais que serão abordadas adiante e relacioná-la à abertura própria da condição humana, do ser-entre.

Atendo-nos às imagens da canoa e das margens do rio, procuramos comentar, nesse primeiro momento, em que medida os interstícios confrontam e reúnem, em sua ambivalência, dimensões distintas ou até mesmo contrárias. Mais do que isso, acreditamos que essas imagens possam ajudar a compreender os interstícios urbanos como a realidade existente entre as formas positivas da cidade que, embora delineada por elas, apresenta-se aquém e além de seus aspectos formais, podendo ser examinada em sua autonomia de significados, em sua abertura ao porvir, e habitada por canoas, por assim dizer, “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”.⁵

5 Ibidem.

Pontes e portas

A existência humana se vincula diretamente à Terra. Mais especificamente, a *condição* humana diz respeito ao modo como a habitamos.⁶ Em outros termos, pode-se assumir que o ser humano é um ser *com* a Terra e que, em decorrência disso, o mundo⁷ temporal aberto pela criação humana precisa, invariavelmente, para existir em sua abertura, do fechamento da Terra. Por outro lado, é preciso o aberto do mundo para que a Terra⁸ apareça em seu fechar-se.

Para abordarmos a condição intersticial pela qual podem ser compreendidas as relações estabelecidas entre homem e Terra, é preciso tecer algumas considerações sobre a paisagem e sobre as condições para acessá-la. Se a existência humana se dá sempre em relação à concretude terrestre, parece razoável assumir a paisagem como a expressão, em termos sensíveis, da relação entre Mundo e Terra,

6 Segundo Martin Heidegger (2002), a ideia de habitar se associa diretamente à noção de *fazer* (do grego *poiesis*), relacionada aos modos pelos quais o homem trabalha a Terra, criando, assim, o Mundo. “O homem cuida do crescimento das coisas da terra e colhe o que ali cresce. Cuidar e colher (*colere*, cultura) é um modo de construir. O homem constrói não apenas o que se desdobra a partir de si mesmo num crescimento. Ele também constrói no sentido de *aedificare*, edificando o que não pode surgir e manter-se mediante um crescimento. Construídas e edificadas são, nesse sentido, não somente as construções, mas todos os trabalhos feitos com a mão e instaurados pelo homem”.

7 “O Mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O Mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto Mundo. [...] O Mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o Mundo” (Heidegger, 2010, p.121).

8 “A Terra não pode passar sem o aberto do Mundo, para ela própria, como Terra, aparecer na livre afluência do seu fechar-se em si. O Mundo, por seu lado, não pode desfazer-se da Terra para ele, como amplitude vigente e via de todo destino essencial, fundamentar-se em algo decisivo” (ibidem, p.123).

isto é, como os traços pelos quais podem ser reconhecidos os modos como habitamos a Terra.

Nesse sentido, o humano e o inumano, ou, mais diretamente, Mundo e Terra, se acolhem mutuamente no que estabelecem um embate entre si, cujas manifestações se apresentam sob termos sensíveis na experiência da paisagem. Contudo, quando a abertura do Mundo acarreta a obliteração ou a destruição da Terra, já não há paisagem. A fruição paisagística, mais do que a um simples deleite – e a contemplação da paisagem quase sempre é prazerosa –, corresponde à consciência do embate harmonioso que travamos contra a Terra, isto é, o reconhecimento dos traços sensíveis do fazer humano (*poiesis*) equilibrado, harmônico e proporcionado *com* a Terra. É possível admitir que o prazer inerente à fruição paisagística nasça, justamente, desse modo de fazer, por meio do qual se manifesta a coexistência das realidades essencialmente distintas, mas imprescindíveis uma à outra, de Mundo e Terra. Sob essa perspectiva, a experiência da paisagem se dá na condição intersticial pela qual homem e Terra se relacionam.

Acreditamos ser possível acessar a paisagem nos interstícios urbanos, isto é, em espaços propícios à adoção de posturas desinteressadas mediante suspensão das intencionalidades cotidianas e à manifestação da natureza em sua potência originária. Mesmo em situações de urbanização completa, em que os elementos naturais primitivos tenham sido fortemente alterados em decorrência da implantação dos mais diversos dispositivos urbanos, a natureza persiste enquanto contínuo gerar-se estranho à condição humana e sua presença velada na cidade vem à tona, vez por outra, em espaços que escapam às pretensões de plena organização do meio urbano. Nos interstícios situados entre as formas e as funções das cidades, onde elas se desativam, a relação de Mundo e Terra pode ser desvelada em termos sensíveis e imaginais.

A aferição dessa hipótese demanda, de partida, a compreensão dos espaços intersticiais como um meio indefinido ou irresoluto do ponto de vista formal – embora fortemente provido de materialidades que instigam a experiência sensível e mobilizam a imaginação – que se abre francamente à fruição estética, à emergência de imagens

e ao fazer poético, por meio do qual pode ser possível a representação de tais imagens e a valorização de paisagens possíveis nos interstícios urbanos. Trata-se de assumir os interstícios como hiato ou lapso nas intencionalidades que conformam o tecido urbano e, com isso, como abertura, em potência, ao que está porvir, isto é, àquilo que pode ganhar forma a partir de desvelamentos sensíveis, da imaginação, e do fazer poético.

A potencialidade e a abertura ao porvir próprias dos interstícios urbanos podem ser referenciadas às imagens de *ponte* e de *porta*, as quais comentaremos tendo como mote o ensaio homônimo de Georg Simmel (1988b). Tais imagens permitem inferir em que medida a relação entre o homem e a natureza é *mediada* pelo fazer poético e, analogamente, as maneiras pelas quais esse fazer transita sempre pela potencialidade presente nas dimensões intersticiais: ponte e porta, enquanto imagens atinentes à condição intersticial, operam tanto fechamentos como aberturas, cisões e reuniões em potência e ainda indefinidas. Para que nos aproximemos de tais imagens, compreendendo-as em sua dimensão transicional ou propriamente intersticial, assumiremos de partida que a condição humana pressupõe a liminaridade entre separações e junções e que a capacidade de as conceber caracteriza o fazer poético.

A existência dos seres que nos rodeiam, em suas imagens exteriores, se apresenta para nós com a ambiguidade pela qual o todo pode passar tanto por interconectado ou ligado, como por fragmentado ou separado. Para Simmel, cada objeto se põe em relação com os demais a partir das conversões ininterruptas, tanto das substâncias como das energias, que constituem o cosmos. Não faria sentido falar em todo ou em fragmento no seio da natureza, mas sim em cisões e uniões estabelecidas ou interrompidas pela intenção do homem. Em outros termos, os objetos que nos circundam não constituem uma real *unidade do múltiplo* no âmbito do espaço (Simmel, 1988, p.161). Tal unidade só pode ser estabelecida ou suspensa a partir do interesse do nosso olhar.

Separação e ligação implicam-se mutuamente e, diante da natureza, apenas ao homem é dado associar e dissociar, isto é, destacar

dois ou mais elementos naturais de sua posição para dizê-los separados ou unidos. Além disso, ao fazê-lo, já nos referimos a eles como um conjunto apartado do todo, de todos os demais elementos que se intercalam entre eles e se dispõem à sua volta; uma vez destacados, tais elementos já são, para nós, um em relação ao outro ou um *com* o outro. Tal associação só é possível porque, a princípio, tratamos de isolar e porque é preciso que as coisas sejam vistas fora umas das outras para que, em seguida, sejam admitidas umas *com* as outras.

Inerente à condição humana, a capacidade de promover disjunções e associações pressupõe a compreensão de um meio comum e indiferenciado, um espaço intersticial em que elementos diversos possam ser reunidos ou separados. Trata-se de uma condição propriamente liminar, à qual procuramos nos referir, neste momento, a partir das imagens de ponte e de porta, e que se apresenta em diferentes sociedades sob abordagens bastante diversas. Dentre elas, é significativo mencionar a noção de *Ma* para a cultura japonesa. Entendido como o processo de mediação que caracteriza a cognição e a percepção, o *Ma* remonta ao espaço vazio – embora repleto de significados – de conexão com o divino. Segundo Michiko Okano (2007), trata-se do entre-espaço de onde e quando acontecem os processos de troca, de intercâmbio e de comunicação.

Em outros termos, o entre-espaço a que corresponde o *Ma* na cultura japonesa pode ser entendido como hiato, lapso ou intervalo inserido voluntariamente, ou simplesmente existente, em meio a um fluxo contínuo de travessias ou deslocamentos. No abrir-se uma porta, dentro e fora se ligam e tal união não acontece senão num meio que é tanto interno quanto externo e que não se define por nenhuma de tais condições, uma vez que possui a autonomia do entre-espaço – ou de *Ma*, se seguirmos o conceito japonês. Na travessia de uma ponte, uma margem se une à outra e tal associação só pode ocorrer num espaço terceiro, que não diz respeito exclusivamente a nenhuma delas, isto é, um espaço intersticial, que escapa às formalizações dos entes aos quais ele se interpõe.

Articulado pela fórmula segundo a qual se conjugam as possibilidades de união e de cisão, o fazer humano transita, pois, por meios

inconclusos e intersticiais. A cada vez que as coisas nos são dadas como unidas, tratamos de separá-las; a cada vez que nos aparecem como separadas, tratamos de uni-las (Simmel, 1988). Na liminaridade que caracteriza a condição humana, somos nós, e apenas nós, que apartamos o que permanece ligado ou que unimos o que é separado. Sob essa perspectiva, a liminaridade é, antes de mais nada, uma potência aberta ao porvir.

A condição intersticial se associa, nesse sentido, ao campo das possibilidades e das potencialidades atinentes ao fazer poético. Por se desvincularem de qualquer formalismo, dizendo respeito antes àquilo que desinteressa às formas (Bachelard, 2013a), e por permanecerem alheios às intencionalidades que definem os espaços que os circundam, os interstícios urbanos se abrem potencialmente àquilo que eles podem vir a ser, ao porvir. Seus aspectos sensíveis, bastante mutáveis, muitas vezes apenas se insinuam, em latência; sua aparência não se revela por completo e reserva sempre margens ao desconhecido, ao não feito, ao inacabado.

Por tais condições, os interstícios se aproximam, novamente, da noção de entre-espaço *Ma*, que pode se manifestar como passagem, pausa, não ação, silêncio ou, mais amplamente, como meio compartilhado (Okano, 2007, p.15). Escapando das definições claras ou formais, ainda que não sejam indefinidos quanto à materialidade e aos traços sensíveis e imaginais que os caracterizam, os interstícios engendram o que está por vir na medida em que acolhem imagens poéticas em potência e gérmenes de paisagens possíveis.

A possibilidade de paisagem, a propósito, pressupõe certa disposição do espírito pela qual se estabeleça a reunião em termos sensíveis de elementos que até então passavam por separados. O conjunto sensível estabelecido na paisagem, sob essa perspectiva, se processa nos limiares entre a parte e o todo e admite a liminaridade entre junções e cisões. Unindo o que é essencialmente diferente, sob essa ótica, a paisagem já é, pois, uma conexão. Para que exista paisagem, contudo, tal conexão não pode corresponder à simples justaposição ou soma de elementos visíveis em certo espaço e tampouco basta à experiência paisagística que tais elementos sejam assumidos em suas

particularidades. É necessária, por meio do *fazer*, a criação – *poética*, podemos dizer – de um novo conjunto (Bartalini, 2018, p.23).

O encontro dado na paisagem diz respeito, então, à formação de uma unidade aberta: a apreensão sensível da natureza não pode ser estabelecida pela completação forçada de elementos faltantes ou por qualquer esforço de separação ou de união entre formas desconexas em busca de um todo perdido, correspondendo, antes, a “uma convergência, um momento vivido. Trata-se de um laço interno, uma ‘impressão’ que une todos os elementos” (Dardel, 1990, p.41), uma “unidade processual”, dada no “tempo variável da interação das atrações – satisfeitas ou frustradas – e dos modos de contemplação” (Seel, 2011, p.407) em torno da qual se unifica a paisagem.

A paisagem põe em jogo, em termos sensíveis, os laços que unem o homem à Terra. Tais laços correspondem, mais especificamente, a um embate entre esforços de abertura do Mundo e a resistência da Terra, em seu fechamento. O fazer humano opera na dimensão desse embate, que, para Simmel, atinge sua expressão máxima com a construção da ponte. A resistência pela qual a Terra insiste em seu fechamento se opõe à vontade humana de unir elementos. A imagem da ponte, uma vez superado o obstáculo contra o qual ela se volta, evoca no espaço a esfera volitiva humana; ela é manifestação da nossa vontade de unir. É interessante destacar, contudo, que somos nós mesmos que criamos o problema contra o qual tal vontade de união se volta: para o ser humano, e apenas para o ser humano, as margens do rio não são apenas distintas e distantes, mas também *separadas*. Simmel (1988, p.163) salienta que o que dá sentido à separação entre as margens não é outra coisa senão a vontade de uni-las. Poderíamos acrescentar que tal vontade pressupõe a existência de meios intersticiais abertos ao porvir, ao longo dos quais o fazer poético transita e nos quais ele se constitui enquanto afirmação da condição humana.

Assim como o primeiro homem a traçar um caminho ou erguer uma ponte, o construtor e habitante da primeira cabana revelou a especificidade do homem diante da natureza, promovendo cisões na unidade contínua e infinita do espaço e conferindo a ele uma nova unidade, completamente particular, em conformidade a um único

sentido – o da casa (Simmel, 1988, p.164). A porção de espaço delimitada pela cabana se encontrava, assim, reunida e concentrada em si, por um lado, e apartada de todo o restante do espaço, por outro.

Na cabana, as possibilidades de junção entre o espaço do homem e tudo o que se encontra fora dele e de superação da cisão entre o interior e o exterior são condicionadas à existência da *porta*. Se a ponte acentua a noção de ligação na medida em que vence o distanciamento das suas extremidades, tornando-o perceptível e mensurável, a imagem da porta, por sua vez, apresenta a correlação entre divisão e reunião sem qualquer distância. A porta acolhe aberturas e fechamentos em potencial. A possibilidade de sua abertura faz da porta, quando fechada, o ente detentor de um isolamento profundo. A parede cega, por encerrar o espaço interno do exterior sem com ele se articular, é muda. A porta fala (Simmel, 1988, p.164). Ao abrir um espaço na parede e nele instalar uma porta, o homem confere com o máximo de profundidade limites a si próprio e, ao mesmo tempo, instaura a possibilidade de suprimir tais limites e colocar-se para além deles. Imagem do fechamento e da abertura, da união e da cisão, a porta opera o trânsito entre dimensões íntimas de repouso, solidão e meditação, de um lado, e de extroversão aberta à infinitude, ao labor e ao impulso desejante, de outro.

À maneira da porta, os interstícios se oferecem à imaginação poética como uma abertura em potencial. A amplitude de imagens e a diversidade de possibilidades ao fazer poético reconhecíveis nos interstícios justificam a adoção de novos olhares, muitas vezes desconsiderados nas cidades. Com efeito, a proposta de estudar as poéticas dos interstícios urbanos e a tentativa de desvelamento de paisagens possíveis nas cidades contemporâneas aqui apresentadas têm como mote a imersão em atmosferas existentes nas entrelinhas das cidades, nas quais o princípio originário da natureza se manifeste, animando a emergência de imagens poéticas a ele associadas.

Como veremos adiante, certos espaços intersticiais podem infundir em quem por eles caminha imagens de leveza ou de sublimação enquanto outros conduzem a imaginação ao enraizamento ou ao recolhimento na profundidade da terra; certos espaços nos

interstícios urbanos podem ser dotados de aspectos sensíveis que nos impulsionem a neles imergir, animando imagens de desejo ou de ímpeto, ao passo que outros podem deter a imaginação na melancolia ou na meditação contemplativa de águas insondáveis. Por se oferecerem tanto a imagens de introversão quanto de extroversão, por conduzirem a imaginação à maneira dos elementos fundamentais da matéria e por acolherem manifestações originárias da natureza no meio urbano, os interstícios se abrem tanto a paisagens possíveis nas cidades contemporâneas quanto ao fazer poético que se interesse em valorizá-las.

No trânsito operado pelas imagens, isto é, no trajeto *entre* as dimensões profundas do imaginário das quais assomam e a superfície sensível em que as imagens desabroçam, manifesta-se a liminaridade inerente ao ser humano e, mais especificamente, ao fazer poético. A esta altura, voltamos à imagem da porta como uma entrada possível a uma poética dos interstícios ao afirmarmos que ela se apresenta como imagem do ponto fronteiro onde o ser humano, instalado em sua finitude, pode ligar-se com a vastidão imensurável do cosmos. Trata-se da imagem na qual se concentra a possibilidade que temos de encontro, em geral solitário, sempre íntimo, com a imensidão a que se abre o mundo e que também “[...] está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. [...] A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características do devaneio tranquilo” (Bachelard, 2008a, p.190).

À maneira da porta, que une o íntimo ao imenso, os interstícios se oferecem ao encontro com a imensidão do imaginário profundo e mobilizam devaneios poéticos. Mais do que espaços intervalares situados geometricamente entre outros, os interstícios se dão a travessias no sentido profundo da ideia de atravessar: eles correspondem ao espaço no qual o homem se mantém enquanto ser que habita inevitavelmente limiares, cujo fazer poético se constitui na passagem entre dimensões insondáveis da alma e a superfície em que as imagens afloram.

Por uma poética dos interstícios

Os interstícios urbanos se configuram como território desconexo e fragmentário situado nas entrelinhas das cidades, à margem das intencionalidades que as definem e aberto a manifestações da natureza que as permeia veladamente. Afeito à mobilização sensível e imaginal conduzida antes pelos elementos fundamentais da matéria do que por seus aspectos formais, o território a que correspondem os interstícios se apresenta como meio propício à emergência de imagens poéticas e ao desvelamento de paisagens possíveis.

Por compreenderem a dimensão inoperante da cidade, cuja potência em termos afetivos, estéticos e imaginativos é diretamente proporcional à possibilidade de desativação da objetividade cotidiana; por dizerem respeito à liminaridade inerente à condição humana, a desvelamentos inconclusos da paisagem e ao inacabamento próprio do fazer poético, que sempre deixa frestas, fronteiras ou limiares de significados entreabertos; por se abrirem potencialmente ao trânsito das imagens e à possibilidade de sua expressão, entendemos que os interstícios urbanos se oferecem não apenas à conceituação e ao pensamento lógico, mas, sobretudo, ao campo da imaginação profunda e da experiência sensível. Para aferirmos as possibilidades de fruição paisagística nos entremeios das cidades contemporâneas, propomos, então, o estudo sobre poéticas dos interstícios.

Tendo em conta a diversidade de abordagens admitidas pelos espaços intersticiais da cidade, cumpre seguir o potencial que os interstícios oferecem para uma poética baseada, especificamente, nos devaneios da matéria, isto é, nas imagens que se investem de ar, de fogo, de terra ou de água e que são mobilizadas e conduzidas à maneira das substâncias arquetípicas. É válido esclarecer que essa é apenas uma dentre diversas poéticas possíveis e que não temos a pretensão de esgotá-la. Buscando meios pelos quais certos traços do fundo escuro ou das dimensões insondáveis do imaginário podem vir à tona, trata-se, antes, da tentativa de apresentação de imagens manifestas *in visu*, *in situ* ou em verbo a partir da imersão corpórea, imaginal e sensível nos interstícios urbanos.

O reconhecimento de uma poética dos interstícios que aqui propomos tem como amparo metodológico e conceitual os escritos de Gaston Bachelard acerca da imaginação profunda e dos devaneios poéticos. Compreendendo que as forças imaginantes se desenvolvem em duas linhas distintas, respectivas à causa formal e à causa material, Bachelard dedica parte significativa de seus estudos às imagens da matéria, isto é, àquelas atinentes à germinação profunda no ser, que produz “germes em que a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna*” (Bachelard, 2013a, p.1). Para a imaginação poética, se a causa formal produz imagens de superfície, de clareza, de florescimento, a causa material, por outro lado, traz à tona imagens de densidade e de germinação, imagens íntimas às nossas dimensões mais profundas.

Acreditamos que uma poética dos interstícios assumida a partir dos devaneios da matéria se relaciona com a possibilidade de experiência de paisagem nas entrelinhas das cidades na medida em que ela se nutre não de manifestações formais – muito pouco prováveis de serem reconhecidas no caso da natureza que comparece velada em meio às cidades –, mas sim da intimidade substancial ou da raiz da força imaginante, procurando encontrar, “por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (Bachelard, 2013a, p.2). Em outros termos, a imaginação poética conduzida pelas matérias pode suscitar o reconhecimento do princípio da natureza que permeia o urbano e que se insinua nos interstícios, acompanhando o desvelamento de paisagens possíveis.

Se nos dispusermos a percorrer os interstícios urbanos desinteressadamente, isto é, sem qualquer outra intenção além da fruição e da vivência corpórea de tais espaços, ingressaremos em certas atmosferas nas quais nos encontraremos coenvolvidos afetivamente. Ao chegarmos em tais espaços, antes mesmo de nos determos nos pormenores das feições da natureza que neles se instala e de reconhecermos sensivelmente os traços de suas manifestações ou os vestígios de sua existência velada, começam a operar, por vias imaginativas, as travessias entre as imagens pelas quais elas se deformam umas nas outras. Com efeito, se a imaginação poética antecede as emoções

estéticas (Bachelard, 2013a, p.5), tudo aquilo que nos atinge e nos transpassa pelos sentidos, isto é, as feições dos espaços intersticiais, tem seu princípio originado nas imagens que emergem à superfície de nosso ser no que nos dispomos a habitá-los.

Se entendida em seu sentido amplo, relacionada à instauração do Mundo e ao fazer humano, a ideia de habitar associada aos espaços intersticiais permite que eles sejam assumidos na espessura que os constitui, isto é, nas camadas sobrepostas, entremeadas e coexistentes de tempos, de memórias, de práticas, de sentidos e de diferentes materialidades – espessura que, se reconhecida, permite atestar que os interstícios podem ser, propriamente, habitados. Trata-se de espaços frequentemente anônimos em meio aos logradouros urbanos, mas que são percorridos pelas pessoas que os utilizam para cortar caminho em seus deslocamentos cotidianos ou pelo capim que eventualmente ali desponta em períodos chuvosos; são espaços habitados pelos pássaros que encontram abrigo nos ramos mais altos das árvores que neles tenham germinado e pelas crianças que, ingênua e sabiamente, veem nesses espaços florestas sombrias e possibilidades de clareiras. São habitantes dos interstícios as ervas que recobrem o solo, as águas de córregos remanescentes, as ramagens leves que apontam o céu, entre toda a sorte de arranjos pelos quais a natureza comparece para realizar sua existência indiferente a nós, que nos infunde profundo estranhamento e que, revelando-se sempre parcialmente, anima sonhos e devaneios poéticos.

No sentido amplo do termo, os interstícios urbanos são habitados na vigência dos eventos que neles ocorrem e dos seres que neles despontam. Sua definição é sempre provisória e intermitente, condicionada ao que neles acontece, e seu tempo é sempre o durante de tais acontecimentos. Ora os espaços intersticiais convidam à permanência circumspecta ou ao repouso enraizado, ora nos atizam a saltar muros ou penetrar frestas; ora nos levam à flutuação de existências inefáveis, ora acolhem a intimidade e a meditação contemplativa de suas feições incertas; ora é lugar de encontro, ora é solidão. A liminaridade dos interstícios corresponde, pois, à condição de sua abertura

ao porvir e ao interesse de uma poética conduzida pelos devaneios materiais que suscitam.

Em sentido ainda mais amplo e profundo, pode-se dizer que os espaços intersticiais fazem aparecer em plena cidade o embate entre Mundo e Terra, pondo em jogo a relação entre homem e natureza. A aparência desse embate fundamental e, sobretudo, sua dimensão que não se manifesta explicitamente, mas que se insinua nos interstícios, podem suscitar o despontar de imagens poéticas àqueles que se permitem percorrer os entremeios da cidade e neles se perder sem nenhum interesse senão o de aproximar-se à dimensão inconsciente da cidade.

Revelando, a um só tempo, as marcas da ocupação humana e as manifestações do princípio pelo qual a natureza insiste em permear o tecido urbano, os espaços intersticiais, uma vez apreciados sensivelmente e imaginados poeticamente, podem favorecer o reconhecimento pelos habitantes da cidade do embate entre Mundo e Terra, oferecendo oportunidades à fruição paisagística. Os avessos desconcertados da cidade se apresentam nos interstícios como traços daquilo que é inacabado, incompleto ou inconcluso; os elementos naturais que brotam rusticamente em tais espaços, por sua vez, podem evocar, em fragmentos, a imensidão de horizontes ou a intimidade de fundos de vale, a unidade imensa da natureza que aparece com a instauração do Mundo.

Uma poética dos interstícios pode ser constituída se admitirmos o caráter indeciso desses espaços, se assumirmos nessa indecisão a possibilidade de acolhimento da expressão, a um só tempo, do que é inerente à cidade e daquilo que é estranho a ela e raramente tolerado em seu interior: de brotações vigorosas enroscadas em muros de concreto a pequenos bosques intrometidos em prédios; de poças d'água deitadas nas trincas de cimentados a brejos margeados por vias asfaltadas; afloramentos rochosos, grutas insinuadas, ramagens de capins esvoaçantes. Por espaços intersticiais compreendemos, portanto, o território fragmentário que, embora imiscuído no tecido das cidades, não se define nem como urbano nem como não urbano, acolhendo em coexistência manifestações dessas duas condições, isto é, da cidade e do princípio originário da natureza.

2

ATMOSFERAS E PAISAGENS LATENTES

Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho. [...] Mas a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula.

Bachelard, 2013a, p.5

O inumano que permeia o urbano

Quadra a quadra, a viela se aprofunda entre os fundos cegos das construções. Os muros que espremem e assombram a passagem vencem o olhar, impassíveis, em ponto de fuga, ao longe, e reduzem a um traço curto o horizonte. As pilastras que amparam as paredes, lado a lado, rivalizam com as trincas que as corroem, igualmente ascendentes. Da poeira e da fumaça despontam vizinhos edifícios, cuja fome de altura acentua a profundidade do espaço. A cada passo, mais pesam os pés, que se enraízam sob o cimentado incompleto. Da água mole que verte às frestas escoo o limo do muro ao chão; do outro, o musgo rasteja piso acima e reveste em carpete as grosserias do chapisco, pedra tacada em massa malfeita. Convite macio das folhas mínimas ao toque do dedo, veludo, e tudo se deita e adormece, aninhado no abrigo da gruta viela.

Embora deslocadas de qualquer contextualização, essas imagens se referem a um espaço real visitado ao longo dos estudos que aqui se apresentam e cujas atmosferas serão retomadas adiante. Por ora, acreditamos que o trecho apresentado permita depreender, para além das descrições formais ou objetivas, os traços da materialidade dos interstícios e a presença de elementos naturais que, por ínfimos que sejam, remetem à imensidão da qual se nutre a imaginação. Manifestando a potência originária da natureza, tais presenças conduzem à emergência de imagens poéticas e tonalizam a experiência sensível nas atmosferas de que participam nos interstícios urbanos. Como veremos a seguir, as situações em que se apresentam esses elementos naturais e as paisagens que nelas podem existir em latência remetem ao *inumano* que permeia o urbano, isto é, à dimensão do que é indesejado e indiferente ao fazer humano, do que não cabe ao pensamento lógico e escapa aos esforços de racionalização ou de plena tematização, oferecendo-se antes à arte e ao fazer poético, ao que é misterioso e insondável.

Podem passar despercebidos no dia a dia pequenos musgos ou insurgências mínimas d'água, em sua presença rasteira e dissimulada, como os que animam as imagens transcritas acima. A flutuação de ramos altos que se lançam ao céu ou o peso desmedido de afloramentos rochosos, entre tantos outros modos pelos quais a natureza se insinua em meio à cidade, frequentemente passam ao largo da apreensão sensível no cotidiano. Com efeito, a organização humana segundo a qual se produzem as cidades contemporâneas causa interferências objetivas no meio natural, podendo até tornar “invisíveis” certos elementos naturais, mas não dá conta de gerar ou de impedir a geração insistente da natureza nas entrelinhas do urbano. Em que pesem as operações de desfiguração do natural e a negação da paisagem decorrentes da urbanização, a intervenção esporádica ou continuada do homem não é capaz de alterar a dinâmica processual autônoma da natureza. Mesmo nas cidades mais consolidadas e adensadas, a “natureza continua a ser um domínio do não feito, por mais que seja modificada, para o bem ou para o mal”

(Seel, 2011, p.399). Em outras palavras, ela continua a acontecer em sua completa indiferença ao fazer humano.

Nesse sentido, a relativa invisibilidade da natureza na cidade não corresponde à sua completa eliminação ou inexistência. Ela decorre, antes, dos modos pelos quais o meio urbano é programado e rotineiramente vivenciado na lógica de sua produção: a objetividade do cotidiano e o pragmatismo que o define se colocam, frequentemente, como fatores de inibição à experiência e à valorização estética da natureza que permeia veladamente as cidades. O que não pode ser absorvido ou plenamente assimilado pelo fazer objetivo é quase sempre negado ou ignorado por ele. Além disso, talvez seja pelo fato de estarmos a tal ponto habituados com brotações insistentes de capins em praças ditas mal cuidadas, com o “mato” que recobre terrenos baldios ou com córregos que escoam ocultos entre os fundos das construções, que não nos damos conta de sua estranheza e frequentemente ignoramos os traços pelos quais neles se manifesta a potência originária da natureza.

Quando muito, vê-se, em casos como esses, problemas de ordem urbana supostamente passíveis de solução definitiva por intermédio de obras de infraestrutura ou de serviços de manutenção de áreas verdes, por exemplo: arranca-se o mato, enterra-se o rio. Na tentativa de esconder ou de apagar tudo aquilo que é indesejável ou que não pode ser admitido, ignora-se, contudo, o fato de que, absolutamente estranho à condição humana, o princípio originário da natureza não pode ser silenciado por completo. Em algum lugar, nos interstícios das cidades, o mato voltará a brotar e o rio continuará a verter. Analogamente, por mais que se esforce em amansá-lo, educá-lo ou suprimi-lo, o inumano que perturba o humano continua a existir, mesmo que recalcado pela civilização, pelos rigores da ordem ou da razão. Basta um momento de descuido, uma fresta ou um interstício, um poema ou uma obra de arte, para que as camadas profundas do ser extravasem os limites que lhes são impostos e insurjam nos termos que lhes são próprios, isto é, como o inumano.

Ainda no que diz respeito à condição de relativa invisibilidade com que a natureza permeia as cidades e aos esforços de recalcar as

expressões do inumano, apresenta-se como argumento favorável ao desvelamento de paisagens possíveis nos interstícios urbanos a afirmação de que “é só quando nos encontramos suficientemente familiarizados com a natureza a ponto de a considerarmos natural, que ela nos poderá surpreender precisamente pela sua estranheza” (Serrão, 2011, p.395).

Talvez não a percebamos em meio à cidade, no dia a dia, por estarmos já familiarizados com suas feições. Com efeito, os aspectos da natureza que comparece insistentemente nos espaços intersticiais são, em geral, bastante triviais. Não há nada de excepcional em suas feições, nada com o que não estejamos, de algum modo, habituados: touceiras de capins, flores ruderais que aparecem e desaparecem cá e lá, filetes d’água e pequenas poças, afloramentos rochosos.

Na trivialidade com que tais elementos aparecem para nós revela-se, contudo, a impossibilidade de silenciarmos por completo essas manifestações ou, do mesmo modo, de as gerarmos artificialmente. Elas decorrem do princípio originário da natureza, de seu contínuo fazer-se alheio à nossa existência e que nos é absolutamente estranho, com o qual podemos nos surpreender se assumirmos possibilidades de abertura, por vias sensíveis e imaginais, ao inumano. O incerto, o imprevisível, o incontrollável e o indesejado da natureza vêm à tona a cada brotação ínfima em fissuras no asfalto ou em cada ramo que desponta acima dos telhados, entre fundos de quintais. Embora humano por excelência, o meio urbano é repleto de brechas recolhidas pelo inumano que, entre situações as mais prosaicas ou triviais, pode nos surpreender profundamente.

Assim, por mais que nos pareçam familiares e passem despercebidas as feições da natureza que povoa os interstícios, tal familiaridade não constitui impedimento à ocorrência da paisagem. Ao contrário, é possível considerar essa condição oportuna para o desvelamento de paisagens se admitirmos, ainda, que o “sentido estético [da paisagem] mina a familiaridade pragmático-cotidiana com as incertezas do meio natural” (Seel, 2011, p.402). Conforme procuramos apresentar no capítulo anterior, as frestas oferecidas pelos interstícios ao não fazer e à desativação das intencionalidades

constituem um meio propício tanto à manifestação da natureza que permeia o urbano como à disposição para o seu reconhecimento estético. Tendo como ponto de partida a imersão sensível e imaginal em atmosferas constituídas nos interstícios, as possibilidades de experiência de paisagem em tais situações vão no sentido do reconhecimento e da valorização estética da natureza compreendida em sua irredutível independência ante a vontade humana, como a potência que, pertencente ao domínio do não feito, insiste em gerar-se alheia aos nossos interesses.

É importante esclarecer que, ao sugerirmos que os interstícios urbanos remetem ao inumano que se imiscui nas cidades, referimo-nos, seguindo o pensamento de Jean-François Lyotard, não à inumanidade dos sistemas plenamente organizados e racionais – que, segundo o autor, embora incontroláveis pelo homem e contrários a qualquer condição de humanidade, são fruto do desenvolvimento tecnológico e, portanto, do fazer consciente e racional –, mas sim à inumanidade originária e “infinitamente secreta de que a alma é refém” (Lyotard, 1990, p.10). Se, por um lado, o inumano decorrente do desenvolvimento implica no esquecimento, na exclusão ou no apagamento de tudo aquilo que ele não pode absorver ou equacionar inteiramente – a imaginação profunda, a arte ou a experiência da paisagem, por exemplo –, o inumano do segundo tipo, por outro lado, corresponde à inumanidade que nos é inata e que podia se manifestar ainda livremente quando éramos crianças, antes de nos civilizarmos e de passarmos a participar propriamente da humanidade. Trata-se, este último, de um traço constituinte da condição humana que, embora recalado ao longo de nossa formação, continua a nos assombrar por toda a vida “como um hóspede familiar e desconhecido” (Lyotard, 1990, p.10).

Por acolherem aquilo que escapa, como um ato falho, aos esforços de ordenação racional do território, por não responderem a nenhuma finalidade e por se abrirem ao indesejado, ao inculto, ao inexplicável e ao imensurável, os interstícios permitem a manifestação do inumano que permeia a cidade, isto é, do “rasto de uma

indeterminação,¹ de uma infância, que persiste mesmo na idade adulta” (Lyotard, 1990, p.11). Para Lyotard (1990, p.15), prestar o testemunho do inumano que habita o humano, ainda que mantendo-se inevitavelmente em dívida com ele, é tarefa a ser assumida pela escrita, pelo pensamento, pela literatura e pelas artes. Acreditamos que esses sejam, também, os meios pelos quais os interstícios urbanos possam ser assumidos como possibilidade de resistência à negação da experiência sensível da paisagem e da imaginação profunda nas grandes cidades contemporâneas.

O pressuposto de que os interstícios se oferecem em potência à fruição paisagística e ao fazer poético pode ser reforçado se considerarmos o homem como um ser solitário ante a profunda alteridade da natureza. Em sua estranheza, a Terra não nos oferece qualquer correlato à nossa existência, qualquer alento ou cumplicidade para partilhar nossas angústias, o que nos leva a compreender que “sozinhos, na companhia de um cadáver, não estaríamos tão abandonados como quando sozinhos no meio das árvores” (Rilke, 2009, p.60). A relação que estabelecemos com a natureza é unilateral. Se podemos nutrir afetividades com o meio natural que nos envolve, ele, por outro lado, nada quer conosco. Para a natureza pouco importa se nós a cultivamos ou se despendemos esforços por sua preservação, se nos servimos de parte de suas forças ou se a destruímos. De maneira alguma ela compartilha dos sentimentos humanos. Ante tamanha solidão no mundo, são compreensíveis a renúncia à inteira liberdade e o recalque do inumano originário em nome da racionalidade que comentamos há pouco, bem como a resignação que nos levou a viver em sociedade, na qual passamos a dividir trabalhos e destinos de

1 Para o autor, essa indeterminação inumana da qual nos originamos e da qual a alma não cessa de nascer corresponde ao único modo possível de resistência à opressão desumanizante do sistema. Lyotard chama a atenção para o fato de que nós não nascemos programados para sermos humanos, mas sim abertos ao porvir – e, portanto, eminentemente humanos. Desse modo, assumindo as limitações da razão comum, seríamos menos injustos com a persistência, em nós, da dimensão inumana que, embora reprimida, nos caracteriza como seres entreabertos, indeterminados, livres, isto é, humanos (Lyotard, 1990, p.11).

modos tão diversos aos da natureza. Sua alteridade é desconcertante para nós, a natureza nos é irremediavelmente estranha.

Contudo, há aqueles que não se satisfazem com o convívio em sociedade e, inconformados com o abandono da natureza perdida, “seguem suas pegadas buscando, agora conscientemente e com vontade determinada, aproximar-se novamente dela do modo como, sem que soubessem, dela eram próximos na infância” (Rilke, 2009, p.62).

O poeta alemão se refere propriamente aos artistas – pintores ou poetas, compositores ou arquitetos – que, em sua profunda solidão, preferem o eterno ao efêmero e que, podemos dizer, assumem os vestígios daquilo que precede a vida civilizada e que neles persiste, ainda que reprimido, abrindo-se ao inumano que habita o humano.

Com efeito, a arte e a poesia emergem desde dimensões situadas aquém e além da racionalidade clara e das intenções objetivas. Sem atender a qualquer finalidade – correspondendo, antes, a uma finalidade em si –, elas remetem ao indesejado e acolhem aquilo que a luz do pensamento lógico não é capaz de assimilar por completo. Das relações que se estabelecem entre o fazer poético, o inumano e a natureza em sua radical alteridade, é possível depreender as contribuições da arte e da poesia para a paisagem mesmo nas situações em que ela se mostra improvável, como as que propomos investigar.

Mobilizando e conduzindo o fazer poético de modo indesejado e independente das intenções objetivas, o inumano nem sempre nos é angustiante. Embora o inumano assombre a razão, nos termos de Lyotard, a aceitação dos limites da racionalidade e a acolhida daquilo que não tem cabimento em termos formais, isto é, das matérias em sua pura elementaridade, podem se dar de modo feliz, em cumplicidade plena com a existência da natureza. Essa é a posição de Gaston Bachelard, para quem nos tornamos cúmplices das substâncias elementares por meio da imaginação profunda, estabelecendo com elas relações de simbiose em que nos tornamos água, fogo, terra ou ar.

Se abandonarmos, ao menos provisoriamente, a trajetória excessivamente factual, cronológica ou enciclopédica ao longo da qual se desenvolve o conhecimento à luz da razão e se nos abrimos, nos

termos de Bachelard, à imaginação da matéria, veremos que o fazer humano não é apenas formalista; ele busca, justamente, o que antecede as formas e se nutre do que a racionalidade não é capaz de analisar em termos objetivos. Veremos, então, que o homem “quer, na forma exata, uma matéria justa, a matéria que pode realmente *sustentar* a forma. Ele vive, pela imaginação, esse *sustentáculo*; gosta da dureza material, que é a única capaz de dar duração à forma” (Bachelard, 2003, p.1). Em outras palavras, a imaginação da matéria cumpre o trajeto ao longo do qual certos traços do inumano podem emergir de modo alegre desde as camadas profundas do ser, revelando a intimidade com que as substâncias elementares se infundem em nós e com que elas dão sentido ao fazer poético.

As matérias podem nos instigar ao embate *contra* a sua resistência, mobilizando imagens de desejo ou de ímpeto: o ferreiro que concentra sua ira contra a bigorna ao fazê-la ressoar as batidas do martelo, ou o masseiro que não se contenta enquanto não atingir o ponto alegre da mistura que envolve com as mãos são exemplos de imagens trazidas por Bachelard (2013b) que demonstram a cumplicidade estabelecida entre a matéria bruta, o fazer poético e a imaginação profunda. Mas as imagens associadas à matéria não têm apenas essa marca de hostilidade ou de embate. Na ambivalência que as caracteriza, elas assumem também aspectos acolhedores ou convidativos. Há uma dinâmica de atração e de envolvimento quando se sonha com o repouso enraizado numa gruta, por exemplo, segundo outra imagem arquetípica abordada por Bachelard (2003).

Seja em imagens de extroversão, de ímpeto ou de embate *contra* a matéria que anima o fazer ativo, seja em imagens de intimidade, de introversão ou de repouso *dentro* da matéria em que nos recolhemos, vemos que o inumano pode ser acolhido de modo feliz pela imaginação profunda e pela poesia. Aquilo que existe em nós e na natureza que escapa à plena racionalidade, que se mostra profundamente misterioso ou indesejado, pode nos causar desconforto ou nos assombrar, mas é também mobilizador de sonhos e condutor do fazer poético. Nesse sentido, pressupondo que a natureza que permeia a cidade em sua radical alteridade possa ser reconhecida

sensivelmente, acreditamos que a imaginação da matéria oferece caminhos para as possibilidades de fruição, valorização e expressão poética das paisagens latentes dos interstícios urbanos.

Em última instância, concorre para a possibilidade de reconhecimento imaginal e sensível de paisagens possíveis nos interstícios a posição de autores que salientam o fato de que o desenvolvimento da cultura não se dá senão no seio da natureza (Serrão, 2011, p.396) e que os contínuos esforços dedicados à sua domesticação, embora possam amansar certos elementos naturais e torná-los aceitáveis no meio urbano, não são capazes de impedir seu contínuo gerar-se nem de inibir a estranheza com que a natureza volta a se apresentar em situações de descuido ou de desativação de tais esforços. Analogamente, a civilização pode reprimir o inumano, mas não é capaz de suprimi-lo: basta uma fresta entre as intencionalidades racionais ou a emergência de uma imagem poética, por exemplo, para que certos traços da indetinação e da inoperância que nos constituem, veladamente, venham à tona.

Desde os primeiros contatos com a linguagem e das primeiras palavras aprendidas na infância, nossa formação como seres humanos implica o recalque do inumano que nos é inato. No desenvolvimento das sociedades, dado o estranhamento que sentimos ante a natureza, procuramos modos de domesticá-la ou de conter seus temperamentos para que ela possa comparecer amansada em nosso meio de vida – veja-se a presença da natureza em parques urbanos ou na arborização de vias públicas, por exemplo. Nesses casos, embora fundamentais à qualidade de vida nas cidades, os elementos naturais são frequentemente destituídos de sua livre naturalidade, sendo sua aparência mediada de acordo com certas intencionalidades, na mesma medida em que o inumano é reprimido enquanto condição da vida civilizada.

Tais cerceamentos ou esforços de amansamento não isentam, contudo, o homem de sua condição humana – em sua abertura ao porvir, ao imprevisto, ao indetinado e ao inumano que o constitui – nem são capazes de eliminar por completo a naturalidade que é inerente à natureza – em seu fechamento, em seu mistério

insondável e na profunda estranheza que infunde em nós. Nesse sentido, partindo da compreensão da paisagem como relação entre o homem e a Terra, assumimos, mais especificamente, que a experiência paisagística pressupõe, de um lado, a liberação do homem para além das intencionalidades práticas ou, em outras palavras, a *desativação das intenções*, e, de outro, o reconhecimento sensível e a valorização da natureza em sua profunda alteridade, em sua *liberdade natural* (Seel, 2011).

A fruição da liberdade humana, no desenlace das restrições sociais e na abertura ao inumano, e o interesse estético pela natureza do qual se constitui efetivamente a fruição da paisagem radicam-se no próprio estranhamento ante os temperamentos incontroláveis e o mistério insondável da natureza. Entendemos que a paisagem é *inabitável* no sentido de que sua ocorrência ultrapassa as intenções de amansamento ou de *domesticação* (do latim *domus*, relativo à casa ou à habitação). Pertencendo à dimensão do não feito, do não domesticado, a paisagem nos expõe de maneira descomedida ou até mesmo violenta às camadas profundas de que somos constituídos, ao indetinado, ao que existe em nós queiramos ou não, sem nenhuma razão ou intenção, revelando-nos em nossa pura existência no mundo, sem casa, sem referências lógicas, sem condições de medir ou de controlar a Terra por completo. Em outras palavras, a paisagem se nutre e se unifica em tonalidades afetivas no instante em que nos dispomos, desprovidos de qualquer interesse ou finalidade, ao contato com a potência originária da natureza em sua completa independência do fazer humano, em sua alteridade indomesticável – cuja presença ainda pode ser reconhecida sensivelmente nos interstícios urbanos.

Seguindo ainda o pensamento de Jean-François Lyotard, veremos que a paisagem pode ser assumida como a experiência sensível daquilo que se encontra submerso aquém de qualquer destinação humana ou da clareza do espírito ou, ainda mais precisamente, como o ato de partir sem ter qualquer destino (Lyotard, 1990, p.184). Nesse sentido, a paisagem é o contrário de um lugar, se pensarmos que um lugar pode ser habitado ou assumido como um destino de certo deslocamento. A paisagem é *não destinada* e, embora ela não

corresponda a um não lugar, seu lugar é sempre aberto à potência da indeterminação sobre o determinado.

A paisagem põe em jogo os estados da matéria virgem, anteriores à sua domesticação pelas formas, evidenciando a impossibilidade de seu completo amansamento. “A paisagem DESOLA o nosso espírito. Faz jorrar a linfa, a qual é a alma” (Lyotard, 1990, p.186) na medida em que expõe o homem ao inumano que lhe é constituinte. Na oposição entre espírito e alma, isto é, entre o que podemos controlar, domesticar ou formalizar e aquilo que resiste a ser totalmente tematizado, previsto ou equacionado, a paisagem nos conduz ao exterior, para além dos limites do cultivado ou do formado, na mesma medida em que, ao provocar uma retração do espírito, nos conduz profundamente para dentro, para a intimidade dos estados de alma (ibidem).

Em outras palavras, a paisagem ocasiona a evasão das formas às quais a matéria é submetida e constrangida, dissolvendo qualquer síntese proposta de forma objetiva ou racional pelo espírito. Analogamente, o que se apresenta em ato na experiência da paisagem mostra-se refratário ao pensamento claro ou completo por se situar aquém e além da possibilidade de ser totalmente racionalizado. A paisagem, nesse sentido, pode remeter ao inumano, isto é, ao indesejado da matéria que nutre a alma, que alimenta o imaginário arquetípico e que antecede a clareza das formas. Sob essa perspectiva, por terem limites indefiníveis e por se mostrarem alheias a qualquer cronologia ou encadeamento espacial, as paisagens dependem de um espaço-tempo imaginário, que nada tem a ver com qualquer esquema formal ou locacional. Não é possível precisar onde e quando ocorrem as paisagens se as compreendermos como “vislumbres ou pequenos toques que cegam e anestesiaram. Uma QUEIXA da matéria (ou seja, da alma) acerca dos limites dentro dos quais é aprisionada pelo espírito (Lyotard, 1990, p.189)”.

Se a paisagem pressupõe o contato sensível com a natureza e se ela só pode se constituir na presença humana, pode-se dizer, contudo, que é a abertura ao inumano o que a caracteriza. Para que possamos comentar as condições pelas quais pode ocorrer a experiência

sensível e imaginal da paisagem nos interstícios urbanos, vale salientar que os interstícios são aqui assumidos como testemunho da impossibilidade de completude do fazer racional ou objetivo. Por se encontrarem aquém e além das intenções que produzem a cidade, correspondendo antes à sua dimensão inoperante, aberta ao inumano que a permeia, os interstícios podem oferecer oportunidades à desativação de objetividades cotidianas, ao reconhecimento sensível da relação instável entre homem e Terra, ao estranhamento ante a natureza em seu contínuo originar-se e ao envolvimento afetivo nas atmosferas que neles se constituem. Em outros termos, acreditamos que os interstícios oferecem aberturas ao indesejado de que se alimenta a imaginação profunda e no qual ocorrem paisagens possíveis.

Fragmentos de um todo incompleto

Trincas, frestas, passagens; musgo, limo, folhas mínimas; horizonte; poeira, fumaça, pedras; gruta, viela. Se descermos pela superfície das palavras até a elementaridade profunda das substâncias que vêm à tona em certas frestas da cidade veremos que as poéticas dos interstícios se constituem quase sempre de imagens fragmentárias. Trata-se de vestígios ou insinuações, pequenas insurgências incrustadas no território operacionalizado do meio urbano pelas quais o imaginário arquetípico pode emergir. Nos espaços fortuitamente esquecidos ou não assimilados pela programação das cidades, constituem-se passagens abertas ao devaneio poético por meio das quais podem transitar imagens ora conduzidas à maneira da introversão ou da intimidade, ora impelidas pelo desejo ou atraídas à extroversão.

Uma poética dos interstícios urbanos pode ser tecida a partir de fragmentos e, ao mesmo tempo, remeter a um todo incompleto. A ambivalência que caracteriza as imagens poéticas, pela qual o ínfimo pode valer pelo infinito ou a miniatura pode ser “uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 2008a, p.164), no caso dos interstícios urbanos, permite que um ramo pendente sobre um

muro valha por uma floresta sombria, ou que uma pequena poça lamacenta acolha o horizonte longínquo das várzeas em leitos de rios dessecados, para quem com eles se permite sonhar. Por particularizadas ou aparentemente insignificantes que sejam, as feições dos interstícios urbanos e dos elementos naturais que neles irrompem nos conduzem por vias imaginais e sensíveis ao todo da natureza. Vejamos, então, as razões pelas quais esse todo aparece para nós sempre de modo incompleto ou inconcluso na circularidade em que se relacionam e se intercambiam imagens de recolhimento e de extroversão, de insensidão e de intimidade.

Quando abordada sob a perspectiva da experiência sensível e da imaginação poética, o que nos parece indispensável para falarmos de paisagem e, em especial, das paisagens possíveis os interstícios urbanos, a natureza se apresenta, em sua alteridade, como uma realidade insondável, sempre misteriosa à condição humana. No horizonte inconcluso em que se oferece à fruição sensível, a natureza tem seus limites dissolvidos e não podemos reconhecê-la senão parcialmente; do fundo escuro do imaginário no qual a ela anima devaneios e do qual emergem imagens poéticas, só conhecemos certos traços ou manifestações insurgentes, sempre incompletas.

O estudo de uma poética dos interstícios na qual fragmentos remetam a um todo incompleto se justifica e pode ser reafirmado pela noção de natureza assumida nas reflexões aqui presentes. Ao falarmos que a natureza permeia o urbano em seu princípio originário referimo-nos à própria ideia de *naturalidade* (Serrão, 2011, p.395), isto é, de compreensão da natureza como um devir que independe de qualquer vontade ou de qualquer intenção, cuja existência é absolutamente natural, no sentido profundo do termo. Se a cultura é o que acontece graças ao homem e de acordo com os seus propósitos, por natureza compreende-se, por outro lado, aquilo que é despropositado e indesejado, inumano, que é em si. Mais do que isso, a natureza não se oferece como um objeto a ser dissecado ou perscrutado quando abordada sob a perspectiva da paisagem, razão pela qual sua delimitação é sempre incompleta e sua aparência sempre parcial e inconclusa.

O natural prescinde de condições ou de interesses: simplesmente acontece, surge e desaparece sem fazer caso da ação humana mesmo nas situações em que o fazer humano promoveu alterações profundas na natureza. Tal compreensão da naturalidade que é própria à natureza, segundo a qual “rios soterrados [...] e também o céu enevoados sobre a cidade continuam a contar como ‘natureza’” (Seel, 2011, p.398), parece-nos significativa para a abordagem de suas manifestações nos interstícios da cidade e para admitir as oportunidades que os interstícios urbanos oferecem à fruição paisagística. Mesmo em vestígios ou fragmentos, a natureza se apresenta como um todo insondável, que não pode ser reconhecido sensivelmente e imaginado senão de maneira parcial e incompleta, animando sempre desvelamentos futuros.

Assumir “rios soterrados” e “o céu enevoados sobre a cidade” como manifestações do princípio incessante e insistente da natureza é uma condição favorável à hipótese de que é possível fruir a paisagem nos interstícios urbanos – onde talvez seja possível imergir no rumor rouco de águas ocultas em galerias subterrâneas ou espreitar nesgas esfumaçadas de céu –, mas não é suficiente, por si só, para considerarmos tal pressuposto como verdadeiro. Para que se restabeleça o estranhamento ante a alteridade da natureza e para que a paisagem seja experienciada em seu meio difuso, por dentro, como finalidade em si, é preciso dispor-se à liberação de qualquer intenção e à desativação de qualquer objetividade. Tal condição se faz necessária para o acesso às *atmosferas* que podem se constituir nos espaços intersticiais da cidade, isto é, às situações de coenvolvimento afetivo nas quais “a natureza é candidata ao reconhecimento estético por ser o meio envolvente, efetivo ou possível, acessível ou inacessível, familiar ou estranho, da ação humana” (Seel, 2011, p.400). Como veremos adiante, as atmosferas dos interstícios podem ser entendidas como meios de imersão sensível e imaginal que precedem e acompanham a fruição da paisagem, oferecendo-se a ela em potência.

Na paisagem tem-se uma única intenção, que é a da saída para o mundo, para a fruição paisagística. A experiência da paisagem pressupõe a desativação das intencionalidades na medida em que

sua ocorrência pode ser compreendida como a condição de exílio e de extravio comum entre sujeito e objeto. A paisagem “é ‘não destinada’, ela escapa, e esta escapada é a sua ‘razão’ de ser” (Besse, 2014, p.51). Se a paisagem ocorre no lugar sem lugares do ser perdido (Maldiney, apud Besse, 2014, p.51), é preciso, antes de mais nada, desejar essa ausência. Mais do que isso, é preciso ausentar-se a qualquer interesse prático ou instrumental para que se radique o puro interesse estético pela natureza como fruição da liberdade humana num espaço de liberdade natural (Serrão, 2011, p.396).

Por resultar sempre de um encontro direto, no qual nos vemos coenvolvidos afetivamente pelo desconhecido, pela alteridade radical da natureza, e pelo fato de cultura e natureza coabitarem um mesmo meio instável, acredita-se na possibilidade de fruição estética da paisagem até mesmo em situações improváveis “no meio da cidade” (Serrão, 2011, p.396), e, mais especificamente, em seus espaços intersticiais. Para tanto, é preciso que a natureza seja assumida e reconhecida em sua inteira liberdade, isto é, como “aquele domínio sensivelmente perceptível da realidade do mundo da vida que se constitui sem a ação continuada do homem” (Seel, 2011, p.398), como domínio do não feito, como a potência cujo devir não pode jamais ser criado nem impedido pelo homem, como força que insiste em gerar-se.

Ao apresentar a natureza em sua radical alteridade, a paisagem põe em jogo os limites do humano e da cultura, ela nos expõe àquilo que podemos fazer e, sobretudo, àquilo podemos *não fazer*² com relação à natureza. A fruição estética da natureza, mesmo quando degradada ou parcialmente oculta em meio às grandes cidades, nos

2 A compreensão de que o reconhecimento estético da alteridade da natureza nos conduz à condição de plena liberdade humana parece-nos compatível com a ideia de que ela revela o homem como ser cuja existência se dá no modo da potência, a qual seria incompleta se desconsiderado tudo o que podemos *não* fazer: “Que a potência seja sempre também constitutivamente impotência, que todo poder fazer seja também desde sempre um poder não fazer [...] ‘Impotência’ não significa aqui somente ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo ‘poder não fazer’, poder não exercer a própria potência. E é precisamente essa ambivalência específica de toda potência, que é sempre

coloca diante de algo a tal ponto irregular e destituído de finalidade que somos libertados das intenções pragmáticas que nos levam a tentar dominá-la. Somos reconduzidos a uma posição de liberdade e de humildade diante da potência da natureza, que excede imensamente nosso alcance (Seel, 2015, p.8) e que nos apresenta nossa finitude. Ante a estranheza da natureza, reconhecemo-nos como humanos, isto é, como seres entreabertos ao porvir que, embora dotados de razão e conduzidos por suas intencionalidades, são suscetíveis ao que escapa à racionalidade e ao que independe de qualquer intenção, ao inumano.

Mesmo em situações espaciais de dimensões modestas nas quais temos o contato com manifestações fragmentárias ou vestígios da natureza, como nos interstícios urbanos, o espaço em que se dá a experiência paisagística remete a um todo inconcluso e, nesse sentido, pode ser admitido em sua indeterminação e em sua incomensurabilidade. A impossibilidade de medir o espaço da paisagem, da qual é decorrente sua incompletude, se deve ao fato de que suas medidas não podem ser compreendidas por aqueles que se encontram *dentro* dele. Trata-se de um espaço de imersão, desprovido de bordas ou demarcações, que “termina em um horizonte: onde os contornos, formas e delimitações se tornam difusos [...] Na mudança de seus horizontes, eles ultrapassam nosso próprio horizonte” (Seel, 2015, p.6).

Sob essa perspectiva, a paisagem apresenta uma espacialidade própria e sempre indeterminada ou indesejada, qual seja a da saída voluntária do Eu para o mundo e do coenvolvimento afetivo entre o Eu e os aspectos sensíveis que o rodeiam. Além disso, a paisagem pressupõe uma temporalidade específica, na qual se manifesta o tempo inestimável da natureza em seu contínuo gerar-se. Trata-se de condição espaçotemporal que não pode ou não cabe ser medida

potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, que melhor define a potência humana. Ou seja, o homem é o vivente que, existindo sob o modo da potência, pode tanto uma coisa como o seu contrário, pode tanto fazer como não fazer” (Agamben, 2014, p.72).

nem totalmente tematizada, que diz respeito à abertura incessante, ao desdobrar-se sempre inconcluso de horizontes. O espaço e o tempo na paisagem sempre faltam, sem nunca se esgotar, e a experiência da paisagem pode ser compreendida como o desejo dessa falta. Ainda que se possa fruir a paisagem em espaços de dimensões modestas, na paisagem tem-se o contato com o incomensurável e perde-se qualquer referência. Sentimo-nos perdidos. Em outros termos, a experiência da paisagem transita pelos limiares do espaço no qual nos dispomos ao contato direto com um outro, com a alteridade da natureza.

Com efeito, a desorientação não é apenas uma consequência, mas, sobretudo, uma condição da paisagem (Lyotard, 1990, p.183). Para ingressar na paisagem, é preciso que o indivíduo se sinta estranhamente perdido, dispondo-se a uma situação em que “[...] eu posso ainda me mover. Mas eu não sei mais onde estou, eu não posso mais determinar minha posição”, isto é, uma situação na qual o Eu “não tem mais lugar” (Straus, 2000, p.379). Essa posição é compar-tilhada por Martin Seel, para quem a paisagem demanda a ausência de intencionalidades, a abertura para a presença irregular do espaço e a inexistência de qualquer objetivo. A paisagem prescinde de qualquer intenção. Sua finalidade não é encontrada senão nela própria e a experiência paisagística só pode ocorrer “quando, no exterior real, também alcançamos um exterior metafórico, quando afrouxamos o apego às orientações pragmáticas que definem nosso comportamento normal no espaço” (Seel, 2015, p.7).

Nos interstícios urbanos, onde a natureza aparece de forma sempre parcial, em fragmentos que remetem a um todo incompleto, acreditamos ser possível assumir uma atitude não instrumental para com o mundo natural, a qual pode permitir, de um lado, o reconhecimento da natureza em sua liberdade e, por outro, a liberação do homem para sua própria natureza, igualmente livre. A fruição da natureza em sua pura liberdade conduz, igualmente, à liberdade humana na medida em que a paisagem se constitui não apenas como intensificação contemplativa, mas, do mesmo modo, como ocasião à suspensão da visão corriqueira das coisas e dos destinos humanos

(Seel, 2011, p.408). Em outros termos, a paisagem ocasiona a retração do espírito no que nos abre ao inumano.

A beleza da natureza que aparece nessa forma de fruição estética – certamente distinta da noção clássica de beleza – pode causar conforto, mas vem sempre acompanhada de algo que nos perturba ou mobiliza, do inumano que nos habita e que vem à tona ante a alteridade radical da natureza. Em outros termos, na paisagem “é possível deixar, voluntariamente, que nós sejamos capturados pelo que não podemos sensatamente desejar capturar”, o que implica a “consciência afirmativa dos limites de nosso domínio sobre nós mesmos e sobre o mundo” (Seel, 2015, p.7).

Se compreendermos, além disso, a paisagem como o meio difuso e indeterminado no qual sujeito e objeto de destituem de suas delimitações ao estabelecerem contato direto, confundindo-se mutuamente (Besse, 2014), veremos que os interstícios se oferecem como território fragmentário e irradiado em meio à cidade no qual podemos nos dispor ao desconhecido, abrindo-nos ao que ainda não existe por inteiro e que é continuamente gerado, ao porvir. Há paisagens latentes nos interstícios na medida em que eles acolhem, nos entremeios das grandes cidades, o além pressuposto na fruição paisagística, isto é, os desdobramentos contínuos e incessantes que a alimentam.

Com efeito, a paisagem se desvela ao mesmo tempo que promete desvelamentos futuros e há sempre algo na experiência da paisagem cuja presença apenas se insinua e de pronto se oculta, permanecendo apenas intuída ou sonhada. O caráter latente das paisagens que neles podem existir anunciam o não feito, o que ainda não existe, mas que já nos atrai, aquilo que, de repente, pode revelar-se. Nesse sentido, os interstícios urbanos apresentam a qualidade dos “espaços indecisos, desprovidos de função, aos quais é difícil atribuir um nome”, que se oferecem potencialmente à paisagem por constituírem o meio que “não pertence nem ao território da sombra nem ao da luz. [Que] situa-se às margens” (Clément, 2005, p.10).

Para Gilles Clément, paisagista e autor de diversos escritos sobre a paisagem, os seres da natureza germinam à superfície da Terra

insistentemente, recobrando-a dos mais diversos arranjos, formas, cores, texturas e aromas. A condição para tal germinação e para a diversidade da natureza, segundo o autor, corresponde à existência de espaços desprovidos de intencionalidades, que não dizem respeito, exclusivamente, nem à cultura nem à natureza e que são distintos tanto das reservas naturais – intencionalmente preservadas e zeladas – como dos territórios artificializados, sejam eles rurais ou urbanos. O conjunto dos espaços desinteressados ou residuais, que se espalham de forma fragmentária por todo o mundo e que são povoados por manifestações originárias da natureza, é chamado por Clément de *terceira paisagem*.

Segundo o autor, nenhuma forma de organização racional dos territórios permite que eles sejam plenamente programados e há sempre espaços que escapam aos esforços de ordenação. Em todas as sociedades e culturas encontram-se terrenos desinteressados que, por não se destinarem a qualquer finalidade ou uso objetivo, acolhem práticas e aspectos sensíveis os mais diversos. Trata-se de espaços informes e incultos, que se colocam como condição que não pode ser completamente suplantada pelos esforços de racionalização dos territórios e que espacializam, nos termos de Clément, as camadas do inconsciente. Sob essa perspectiva, a terceira paisagem se espraia de forma fragmentária por toda a Terra e seu reconhecimento independe de especificidades culturais ou de valores sociais. São variáveis, estas sim, as maneiras pelas quais as diferentes culturas e sociedades reconhecem as manifestações da natureza que povoa os terrenos incultos, ora admitindo-as e valorizando-as, ora despendendo esforços para suprimi-las ou amansá-las.

Com efeito, os modos pelos quais a natureza se apresenta na terceira paisagem são imprevisíveis e não programados, manifestando a naturalidade que lhe é própria. A diversidade de feições assumidas pela natureza nos espaços desprovidos de intenções, além de surpreender aqueles que se permitem neles imergir sensivelmente, reforça a ideia de que a paisagem é uma experiência atual e inconclusa, que não pode se dar senão no momento presente, que permanece aberta ao que está por vir. Nesse sentido, os interstícios

acolhem a possibilidade e a potência inesgotáveis de desvelamentos, de encontros e de descobertas.

Ao utilizar o termo *délaissé* para se referir aos espaços negligenciados de que se constitui a terceira paisagem, Clément os caracteriza como terrenos que apresentam as mais diversas dimensões ou proporções e que, situados em meio a áreas intencionalmente aproveitadas ou cultivadas, com elas contrastam pelo fato de não se prestarem a nenhuma função e por serem incultas (*friches*). No meio urbano, segundo o autor, esses espaços podem corresponder a lotes ociosos de terra, canteiros ou faixas de terreno que sobram do sistema viário ou, ainda, a áreas cuja situação topográfica ou geomorfológica inviabilize a implantação de construções ou de quaisquer estruturas urbanas. Por tais aspectos, os espaços referidos por Clément se aproximam significativamente dos interstícios urbanos segundo a perspectiva pelas quais eles são aqui abordados.

Ao defender a ideia de que os espaços que escapam das intencionalidades humanas constituem um refúgio para a diversidade, Clément se refere não apenas à diversidade ecológica a que eles se oferecem. Situados às margens dos territórios racionalmente ordenados pelo homem, os espaços indefinidos ou indeterminados acolhem a diversidade no sentido amplo do termo: trata-se de terrenos irresolutos e que, portanto, se abrem, a um só tempo, ao devir da natureza e de suas manifestações originárias e a toda a sorte de práticas ou de atividades lúdicas, imaginativas e sensoriais (Clément, 2005, p.53). Com efeito, se o desinteresse por parte das instituições em ordená-los é o que assegura aos terrenos incultos sua abertura à diversidade, por outro lado, sua indeterminação não significa que eles não se ofereçam às mais diversas formas de vivência imprevistas e espontâneas.

A ausência de qualquer programa de atividades e, com isso, a frequência não programada da terceira paisagem, para Clément, remontam às experiências mais antigas do espaço (Clément, 2005, p.54). No que se permite entrar nos interstícios urbanos com o único interesse de contemplar as texturas das flores rústicas que neles despontam, por exemplo, certa ancestralidade é trazida ao presente.

A esse indivíduo pode ser consentida, por um instante, a possibilidade de sentir-se íntimo da natureza que ali se manifesta, intimidade pela qual “o usuário não institucional da terceira paisagem adquire um estatuto compartilhado por todos os seres de que se compõe esse território” (Clément, 2005, p.54), passando a habitar, em sentido profundo, os interstícios urbanos.

A diversidade e a constante transformação das manifestações da natureza nos espaços indecisos, às quais corresponderia o devir da paisagem, para Gilles Clément, decorre do fato deles se abrirem a todas as formas possíveis de interações naturais e de práticas sensíveis e imaginais. Nesse sentido, o caráter indeterminado da terceira paisagem “corresponde à evolução do conjunto dos seres biológicos que compõem um território deixado na ausência de qualquer decisão humana” (Clément, 2005, p.7). É válido destacar que o enfoque predominantemente científico e botânico de Clément não denota uma abordagem necessariamente objetivista da natureza, a qual se isentaria dos aspectos sensíveis pelos quais ela se dá à experiência imaginal e estética. Sem a intenção de coisificar os elementos naturais ou de perscrutá-los por completo, a ideia de terceira paisagem parte de uma argumentação teórico-científica de modo a abrir margem, justamente, àquilo que a racionalidade não dá conta de interpretar, analisar ou formular por inteiro, notadamente a fruição sensível da paisagem.

Na condição de fragmentos de um todo incompleto, os espaços intersticiais se abrem como frestas à penetração do inumano e à insurgência de imagens poéticas desde as camadas insondáveis do imaginário. Em meio ao território objetivamente programado das cidades, o indeterminado da paisagem pode vir à tona se nós também nos indeterminarmos, mesmo que por um lapso ou por um único instante de descuido, imergindo nas pequenas brotações que recobrem fissuras, alheias ao asfalto, ou mergulhando nas folhas secas que se amontoam nas calçadas; à beira ainda úmida de córregos dessecados ou em flores tênues que o vento leva e eleva aos ares, no chiado de capins ao vendaval. O desvelamento da natureza nos interstícios, em sua radical alteridade, é sempre parcial e, no porvir

de novas existências, em constante transformação. Entre o que se vê e o que se esconde, oferecendo-se aos sonhos e aos devaneios poéticos, os interstícios urbanos podem se oferecer a paisagens possíveis.

O corpo-vivo e o coenvolvimento afetivo

Ao longo destas reflexões, propomos que a paisagem seja pensada como fenômeno relacionado à fruição estética da natureza, que, embora rara ou excepcional à realidade das grandes cidades atuais, pode vir a ocorrer em situações específicas do meio urbano. Entende-se que na paisagem é estabelecido o contato com o inumano à medida que nos dispomos ao reconhecimento da natureza como força que insiste em gerar-se alheia às intenções humanas. Conforme procuramos verificar até aqui, mesmo em situações de “urbanização total”, o fazer humano não dá conta de apagar em definitivo os traços da natureza nem de silenciar a potência com que ela insiste em comparecer, ainda que veladamente, nos interstícios das cidades.

Para que possamos justificar as razões pelas quais acreditamos que os interstícios urbanos acolhem paisagens em latência e em que medida tais paisagens são passíveis de desvelamento, é válido comentar as maneiras pelas quais o mundo humano se relaciona com a realidade terrestre e de que modo Terra e homem se singularizam na paisagem – a Terra ao se apresentar sob os mais diversos aspectos sensíveis, afetivos e de imagens materiais animadas em nós pelas manifestações da natureza, e o homem ao se destituir de quaisquer intencionalidades práticas e se dispor, sem qualquer razão objetiva, à pura fruição da natureza em sua alteridade.

Segundo Eric Dardel, a paisagem apresenta a dimensão existencial da relação que estabelecemos com a Terra. Associando-se aos vínculos inextricáveis que nos unem à realidade à nossa volta, a paisagem guarda uma verdade que, segundo o autor, não se desvela em termos de teoria geográfica ou sob perspectivas objetivistas, mas sim como a experiência da comunhão plena que estabelecemos com a Terra (Dardel, 1990, p.43). Em sua presença comungada com a

natureza, cujo reconhecimento sensível é constituinte da paisagem, o homem passa a se identificar como partícipe dos territórios em que habita e a neles apreender os testemunhos de sua existência. Constituída das manifestações da abertura do mundo humano e do fechamento da natureza em seu fundo insondável, a paisagem se relaciona diretamente à existência do homem sobre a Terra e *com* a Terra, existência cujo reconhecimento, por sua vez, é tributário da apreensão sensível da natureza.

Se nas grandes cidades contemporâneas parece improvável a identificação da comunhão e da cumplicidade estabelecidas entre homem e Terra, pressupomos que os interstícios urbanos, por outro lado, oferecem oportunidades à fruição paisagística na medida em que em tais espaços é possível restabelecer o contato com a natureza em sua radical alteridade, reanimando afetividades associadas à estranheza que o natural infunde em nós. Trata-se de paisagens *latentes*, contudo, por se relacionarem à aparição e ao reconhecimento sensível de traços velados ou reprimidos da natureza mediante adoção de posturas propriamente desinteressadas e a desativação das intencionalidades pragmáticas – o que é pouco frequente no cotidiano das grandes cidades. Procuramos detectar na própria dimensão cotidiana, em situações prosaicas da cidade, frestas pelas quais seja possível romper com a objetividade que caracteriza o dia a dia e pelas quais possamos imergir no indesejado que subsiste às determinações, no inumano que povoa o fundo do ser, na resistência das matérias elementares que antecedem as definições formais. Assumir que os interstícios urbanos podem guardar paisagens em latência significa, ainda, que, embora correspondam a eventos pouco evidentes e até mesmo improváveis nas grandes cidades, há paisagens presentes de maneira contida e insinuada no urbano que podem nos surpreender ao virem à tona repentinamente, sem prévio aviso, na eventualidade inerente à paisagem.

A latência com que as paisagens se apresentam nos interstícios remete, pois, à dimensão dormente ou repousante das cidades, às camadas inconscientes do urbano nas quais os desígnios racionais que o formalizam podem ser retraídos e nas quais é possível a

desativação das finalidades práticas e a abertura corpórea ao envolvimento afetivo com manifestações do indesejado, do porvir. A paisagem expõe a profundidade de nossa relação com a Terra ao revelar não apenas os modos como, consciente e intencionalmente, a habitamos e a cultivamos, mas, sobretudo, o que podemos *não fazer* com a Terra, isto é, as posturas não intencionais ou não objetivas pelas quais podemos, também, nos reportar à natureza.

A Terra abriga toda ação de pousar e de repousar (Dardel, 1990, p.52), ela recebe nosso ser em inoperância e, em tais circunstâncias, alimenta devaneios poéticos. Nesse sentido, a paisagem se apresenta propriamente no instante em que o espírito, racional e intencional, se retira, abrindo margem ao desconhecido, ao inumano, à expansão da alma. No gesto primitivo do repouso ou de uma atitude totalmente destituída de propósitos ou finalidades objetivas, ao ultrapassarmos os limites da consciência e nos confiarmos ao acolhimento profundo da Terra, nós firmamos com ela um pacto tácito. Na ausência de intencionalidades, ao assumirmos posturas inoperantes ou mesmo repousantes, “expressamos pela nossa própria conduta que nossa subjetividade se retira sobre este terreno firme, nele pousa, ou melhor, nele repousa [...]. Existir é, para nós, partir dali, daquilo que está mais profundo do que a nossa consciência” (Dardel, 1990, p.56).

Há autores que se referem à paisagem propriamente como a condição extrema de desativação do ser e da *inoperosidade*. Para Giorgio Agamben (2017, p.113), referindo-se a Heidegger e a Uexküll, a diferença fundamental entre o mundo humano e o ambiente dos animais reside na capacidade do homem perceber-se como outro ante os seres que o rodeiam: ao contrário dos animais, que se relacionam instintivamente entre si, com as plantas ou com outros elementos da natureza sem saber dos limites entre si próprios e o outro, coexistindo num mesmo ambiente, a condição humana se constitui a partir da consciência de sua alteridade e de sua individualidade. O que faz o homem ter mundo, mais do que os animais, é o fato dele perceber que as outras coisas das quais se serve para sua vida, prática ou não, são outras coisas que não ele. A consciência de tal alteridade, contudo, implica o estranhamento e a impossibilidade

de entendermos por inteiro os seres ao nosso redor. Em relação à condição dos animais, o mundo humano se constitui como a inoperosidade do ambiente animal na medida em que nossa existência e nossas ações não são totalmente regidas por instintos ou por estímulos exteriores advindos de seres dos quais não nos diferenciaríamos. É na *desativação* desses instintos, podemos dizer, que se constitui o mundo humano. Em outros termos, “a abertura do mundo começa no homem justamente com base na percepção de uma não abertura” (Agamben, 2017, p.114).

Na paisagem, o homem se reconhece como um outro ante o estranhamento da natureza, mas com a condição especial de nela já não encontrar nenhuma razão, nenhuma justificativa, nenhuma intenção de ser. Ao contemplarmos uma paisagem, vemos o mundo em sua abertura, com os diversos elementos que o compõem e com os quais não nos confundimos. Se tais elementos já eram vistos, desde sempre no mundo humano, como seres outros em relação ao homem, na experiência da paisagem, por sua vez, eles são desativados um a um em sua individualidade, no plano do ser: eles desaparecem enquanto elementos ao mesmo tempo que passam a ser percebidos em seu conjunto, em uma condição completamente nova. “Vemo-los, perfeita e limpidamente, como nunca antes; contudo, já não os vemos mais, perdidos – feliz e imemorablemente perdidos – na paisagem” (Agamben, 2017, p.115). Ao entrar em *estado de paisagem*, o ser dos elementos que integram o mundo é suspenso e tornado inoperoso; por outro lado, o ser de quem contempla a paisagem é igualmente desativado e “não procura mais compreender, apenas olha. Se o mundo era a inoperosidade do ambiente animal, a paisagem é, por assim dizer, inoperosidade da inoperosidade, ser desativado” (Agamben, 2017, p.115).

A paisagem expõe o extremo da humanidade ao expor o extremo da alteridade da natureza ao mesmo tempo que, na desativação de qualquer intencionalidade, faz aparecer a íntima cumplicidade entre homem e Terra. Se o mundo se abre para o homem a partir da consciência de que nenhum de seus elementos é igual a nós, se a ele somos inevitavelmente lançados, na paisagem, por outro lado,

sentimo-nos, finalmente, em casa. Na paisagem, os limites entre os seres são dissolvidos ou, nos termos de Agamben, desativados; nela não procuramos e não encontramos nada, nem sequer encontramos a nós mesmos e não nos servimos de nada. Não podemos nos apropriar de nada na paisagem na medida em que os seres que nos envolvem (e nós mesmos) são levados para o além do ser, desativados, tornados inoperosos. Por tal razão, a paisagem é a permanência no *inapropriável* (Agamben, 2017, p.115), isto é, naquilo que não pode se tornar próprio a ninguém por ser radicalmente comum a todos, por anteceder e suceder os limites de cada ser, dizendo respeito, antes, à existência de todos os homens e de todos os seres que o envolvem em plena convivência. Não temos nenhum controle sobre a paisagem e ela se mostra, assim, *inapropriável*, na medida em que ela se autonomiza, escapando de nossas intenções e revelando-se sempre como uma falta ou uma promessa de novas revelações.

Tamanha adesão e tão profunda cumplicidade entre homem e Terra, reconhecíveis na perspectiva pela qual Agamben comenta a paisagem em sua condição *inapropriável*, permitem ressaltar a improbabilidade da fruição paisagística no meio urbano contemporâneo, o qual se define como território eminentemente controlado, delimitado por propriedades e por disputas por apropriações das mais diversas ordens; onde a natureza é aparentemente tornada ausente e cujo cotidiano é marcado por intenções claras e objetivas, havendo pouca ou nenhuma margem ao não intencional, ao não fazer, à inoperosidade.

Se, por tais razões, as cidades atuais se opõem à paisagem, por outro lado, a compreensão da experiência paisagística como permanência no *inapropriável* reforça o interesse que aqui manifestamos de buscar nos interstícios das grandes cidades espaços que escapem ao rigor das delimitações formais e das funcionalidades estritas; ocasiões propícias à desativação do ser, nas quais a natureza venha à tona de modo a expor a incompletude do fazer humano e a impossibilidade de inteireza das intencionalidades; ocasiões para a completa imersão sensível, afetiva e imaginal em meios de coenvolvimento e de plena convivência entre homem e Terra; de inoperosidade. Para

tanto, acreditamos no potencial da experiência direta do *corpo-vivo* em deslocamento pelos entremeios das cidades e, como veremos adiante, na possibilidade de enunciação de tal experiência por meio da *linguagem poética*.³

Os espaços intersticiais oferecem oportunidades tanto à manifestação da potência da Terra em meio aos grandes centros urbanos contemporâneos como a seu reconhecimento em termos imaginais e sensíveis, mediante imersão corpórea em situações de envolvimento afetivo e a emergência de imagens poéticas. Nos interstícios urbanos, a natureza irrompe irascível e se apresenta com a naturalidade que lhe é própria. Seus traços sensíveis, ainda pouco diferenciados ou individualizados objetivamente, participam de meios envolventes nos quais podemos ingressar ao percorrermos os interstícios. Ao serem experienciadas corporeamente, tais atmosferas podem nos causar certo desconcerto; as feições dos elementos naturais que as constituem se desvelam estranhas para nós. Por configurarem situações de contato direto com manifestações originárias da natureza e de mútuo entrelaçamento sensível e imaginal com elas, as atmosferas dos interstícios conferem as condições necessárias para que se restabeleça o estranhamento e, em alguns casos, o maravilhamento que a natureza infunde em nós. A disposição do corpo-vivo a ingressar em situações de envolvimento afetivo corresponde, então, a um meio propício ao desvelamento de paisagens que podem ocorrer em latência nos interstícios.

Para que possamos abordar os interstícios urbanos sob a perspectiva das atmosferas que neles ocorrem e que nos envolvem corporeamente, vale comentar, a princípio, os modos pelos quais compreendemos aqui a noção de experiência corpórea e, de maneira ainda mais ampla, de corpo-vivo. Partimos do princípio de que o sentido originário da experiência sensível reside no corpo, mas não no corpo entendido em senso estritamente subjetivo ou individual, e sim na

3 Vale dizer, à guisa de introdução a assuntos que serão abordados adiante, que, assim como a paisagem, o corpo e a língua são compreendidos como inapropriáveis por Giorgio Agamben (2017, p.105).

carne em que se unificam alma e espírito, percepção e imaginação, pensamento e linguagem, excedendo os limites do sujeito corporificado ao estabelecer uma relação estrita com a carne do mundo (Merleau-Ponty, 2004, p.17).

A contraposição à ideia de que a percepção estaria centrada no sujeito, enunciada em seus últimos escritos, notadamente *O olho e o espírito* (1960), permite a Maurice Merleau-Ponty ultrapassar, de algum modo, a noção fenomenológica de corpo-próprio, aproximando-se de dimensões da existência humana que escapam à filosofia da subjetividade e à razão e encaminhando seu pensamento em direção à compreensão do corpo-vivo, que viria a ser abordada por outros pensadores nas décadas seguintes. Os gestos, os movimentos e a possibilidade de expressão por meio da linguagem – radicalizados na arte e no fazer poético – não resultam exclusivamente do *cogito* ou de tomadas de decisão. Eles não são, portanto, inteiramente próprios a nós. A experiência do corpo pressupõe sempre a experiência de um *outro*, sobre o qual não temos controle. O meio envolvente no qual o corpo se insere, condição de sua existência e do qual é inseparável, estabelece com ele imediatamente, e desde sempre, interações por meio das quais o Eu encarnado desempenha gestos que não são fruto, apenas, de sua inteligibilidade voltada individualmente a cada movimento. O corpo se mistura ao mundo e com ele se confunde a tal ponto que nossa experiência extrapola os limites da consciência voluntária sobre cada parte do corpo. Nesse sentido, o corpo é um outro em relação ao sujeito, do qual ele faz uso⁴ em sua existência no mundo, mas sem dominá-lo plenamente segundo suas intenções.

4 Em termos gerais, Giorgio Agamben compreende a ideia de uso como a única relação que pode ser estabelecida com tudo aquilo que é inapropriável. Nesse sentido, o uso aparece como o campo de tensão polar configurado entre o homem e coisas ou fenômenos que lhe são aparentemente muito comuns ou familiares e que, no entanto, ora lhe aparecem como o que há de mais costumeiro ou habitual, ora lhe expõem a perda, o não pertencimento ou a impossibilidade de pleno controle ou de plena assimilação. “Usar – com base nisso a extensão semântica do termo, que indica tanto o uso em sentido restrito quanto o hábito – significa oscilar incessantemente entre uma pátria e um exílio: habitar” (Agamben, 2017, p.111).

No limite, “meu corpo me é dado como a coisa mais própria só na medida em que se revela absolutamente inapropriável” (Agamben, 2017, p.109).

Para Agamben, o corpo se revela em sua estranheza como inapropriável a partir do momento em que, embora falemos *meu* corpo e embora ele seja aquilo que nos é mais irredutivelmente *nosso*, sobre ele não temos total domínio e a ele não podemos impor plenamente nossas vontades. Questionando, em seus termos, a ideia de corpo-próprio⁵ ao expor a noção do corpo como inapropriável, o autor se aproxima da compreensão do corpo-vivo como condição de existência do sujeito, compartilhada por todos os seres humanos, mas que não se confunde, contudo, com a inteireza de nossa subjetividade e que não pode ser compreendido como propriedade do sujeito. Apesar de ser originariamente *meu*, meu corpo não cessa de colocar aporias, dores, dificuldades e necessidades – fisiológicas, inclusive –, que em nada dependem de minhas vontades ou intenções. O corpo é outro em relação ao Eu e tal alteridade é exposta na percepção e na experiência sensível do mundo, isto é, daquilo que em hipótese alguma se confunde com a nossa própria existência, embora nos envolva e nos transpasse. Segundo Agamben, não fazemos senão uso do corpo na medida em que “o uso se apresenta como *a relação com um inapropriável*, como a única relação possível com o estado supremo do mundo, em que ele, como justo, não pode ser de modo nenhum apropriado” (Agamben, 2017, p.105).

O Eu encarnado usa o corpo, já que dele não pode apropriar-se, e o corpo-vivo irremediavelmente lançado no mundo com ele se mistura, passando a ser e a existir num amálgama eminentemente vivido. Os enlaces entre o Eu e o mundo só são possíveis, contudo, porque somos distintos de todas as outras existências que nos envolvem. De tais distinções e de tal mescla decorrem relações

5 Agamben questiona, de partida, a concepção fenomenológica do corpo-próprio que, com base em Husserl, teria assumido a experiência do corpo como aquilo que há de mais *próprio* e originário, extraviando, contudo, a reflexão sobre os aspectos e as condições do corpo que extrapolam as intencionalidades do Eu, demonstrando a impossibilidade de sua apropriação (Agamben, 2017, p.105).

de afetividade e de empatia, de atração ou de repulsa, que escapam aos nossos desígnios, anseios ou intencionalidades, mostrando que, quanto mais se procura defender o caráter originariamente próprio do corpo, “mais forte e originária se manifesta a invadência de uma “impropriedade”, como se o próprio corpo cada vez projetasse uma sombra transportada, que de maneira nenhuma pode ser separada dele” (Agamben, 2017, p.107).

Em outros termos, as interações que estabelecemos com o mundo e a possibilidade de nos fundirmos a ele pressupõem o contato com aquilo que nos é sempre distinto, ainda que seja nossa própria sombra, e que não podemos submeter ao peso de nossas intenções, com aquilo de que não podemos, portanto, nos apropriar – a começar pelo corpo.

Como mencionamos anteriormente, na paisagem o mundo é tornado perfeitamente inapropriável, isto é, ele se apresenta para além do que podemos ou não fazer com ele na medida em que o ser em estado de paisagem é suspenso e tornado inoperoso, já não podendo desejar impor qualquer intenção (Agamben, 2017, p.115). A experiência da paisagem – imaginemos, por exemplo, as paisagens latentes dos interstícios das cidades – demanda a imersão do corpo-vivo, isto é, do Eu encarnado, nas entranhas do mundo. A desativação das intencionalidades, por meio da qual talvez possamos reconhecer em vielas sombrias o desabrochar originário da natureza, parte da possibilidade de dispormos nosso corpo a sentir e a manifestar aquilo que não é propriamente nosso e que não pode ser apropriado nem intencionado de forma consciente ou racional. O corpo-vivo torna-se corpo do mundo na medida em que, ao deslocar-se por meios que o coenvolvem afetivamente, a experiência sensível que o Eu tem de seu corpo e do mundo é mobilizada antes pelas interações estabelecidas em tais meios do que por qualquer ação do intelecto ou por qualquer conhecimento acerca do corpo ou do mundo.

Compreendido como canal de expressão do ser no mundo, o corpo-vivo expõe gestualidades que nascem antes do contato que temos com as realidades que nos envolvem do que por intenções preconcebidas. Nesse sentido, seus gestos e seus movimentos não nos são

inteiramente próprios nem totalmente conscientes. Mediando nossa existência no mundo, o corpo é o meio pelo qual podemos nos abrir ao inapropriável, colocando-se, a um só tempo, como a condição pela qual percebemos o mundo sensivelmente e pela qual emana nossa expressividade – sem que a controlemos por completo. Para que reconheçamos os limites de nossas intencionalidades no que diz respeito ao corpo e ao mundo e para que o ser possa ser desativado, abrindo-se à paisagem, “é preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os ‘outros’, que não são meus congêneres, [...] mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente” (Merleau-Ponty, 2004, p.14).

Da ideia de corpo-vivo decorre a compreensão de que o momento inaugural da experiência estética corresponde à imersão em atmosferas (Böhme, 2010), isto é, em situações de coenvolvimento afetivo que antecedem qualquer separação dos seres que delas participam em termos de sujeitos ou objetos. A hipótese de que as atmosferas constituem o meio em que a paisagem pode ser desvelada relaciona-se com a noção de que a fruição paisagística não se dá por meio da projeção quase automática de subjetividades sobre a materialidade objetiva do mundo, mas sim pelo entrelaçamento afetivo *dentro* dessa materialidade, pela capacidade “de sair de si, de deixar a si próprio, [pela] capacidade de desconcertar-se, de maravilhar-se, de ver a natureza como uma intencionalidade que não está voltada ao nosso serviço, como uma finalidade sem fim” (Carchia, 2009, p.212).

A possibilidade de acessarmos a paisagem, segundo Carchia, é fiada ao exercício de ascese por meio da qual nos abrimos ao mistério da natureza (Carchia, 2009, p.212) e ao inumano que se origina constantemente em nós. Na experiência da paisagem, ao serem excedidos os limites da racionalidade e da objetividade, ao se retrair o espírito e ao se expandir a alma, anuncia-se certo estranhamento, certa distância e, no mesmo instante, somos apresentados ao sentimento de que aquilo que na paisagem nos é estranho, de que aquilo que nos é distante e inapreensível nos é, contudo, maximamente íntimo e de que tal distância nos é profundamente interior. De acordo com Carchia, a paisagem nos revela um não humano como aquilo que é

mais próximo da nossa essência (Carchia, 2009, p.214). Em outras palavras, a paisagem faz aparecer a cumplicidade estabelecida entre a natureza e o inumano que nos é inato.

Nos termos de Carchia, a paisagem pressupõe a entrada no espaço da distância e do estranhamento, condições que podem ser encontradas nas atmosferas dos interstícios urbanos. Nos espaços intersticiais é possível experienciar, eventualmente, a solidão, a saída da sociabilidade, o desencontro com as dimensões habituais, a extrapolação do cotidiano. Tais espaços se oferecem, além disso, à manifestação de um princípio de natureza que permeia as lacunas do tecido urbano e à ruptura com a objetividade pela qual, cotidianamente, percorremos e praticamos a cidade, razões pelas quais podem ser restabelecidos sentimentos de paisagem: ao ingressarmos nas atmosferas dos interstícios somos afetados pela existência misteriosa da natureza e, ao mesmo tempo, reconhecemo-nos como cúmplices dela.

A contrapelo dos esforços de domesticação e de amansamento, a alteridade radical da natureza pode emergir em situações bastante triviais da cidade. Se superarmos os limites da percepção objetiva e nos dispusermos a ingressar corporeamente em atmosferas de envolvimento sensível, reconheceremos nos interstícios urbanos os traços originários dos elementos naturais que neles habitam, as feições da materialidade elementar que os constitui. Eventualmente, a entrada em tais atmosferas pode nos incitar de forma irresistível a seguirmos em frente, penetrando cada reentrância, cada fissura de que despontam ervas mínimas; ou podemos ser tomados pela hesitação, pelo medo paralisante do encontro com existências ameaçadoras entre árvores e arbustos; o silêncio assoma. Na retração do espírito e na dilatação da alma, na emergência de imagens poéticas desde as camadas profundas do ser, a paisagem se constitui nos instantes em que permanecemos sozinhos, na companhia, apenas, da natureza dos interstícios, nos instantes em que dela nos sentimos profundamente íntimos.

Relacionado à imersão em atmosferas nas quais nossas dimensões internas mais profundas passam a interagir diretamente com as feições desconcertantes da natureza, o desvelamento de paisagens

latentes nos interstícios urbanos traz à tona um sentimento ou, mais precisamente, um complexo de sentimentos, muitas vezes contraditórios ou ambivalentes, que nos afetam o corpo e a alma, que nos fazem novamente íntimos dos limites insondáveis das manifestações da natureza e que alimentam devaneios e imagens poéticas. A paisagem se investe de existências dissimuladas, as quais sentimos e imaginamos sem nunca as esgotar, e seu desvelamento é sempre inconcluso na medida em que confere, em ato, o reconhecimento da natureza como aquela que se “fecha”, isto é, a paisagem se dá como abertura ao mistério, às dimensões insondáveis da Terra. Em outros termos, a fruição paisagística coloca em jogo, de forma indissociável, nossa percepção estética, nossa imaginação e nossas emoções. Operando em situações de envolvimento afetivo a interação entre o que podemos ver ou tatear e aquilo que assoma de maneira imaginal, a experiência da paisagem tensiona a relação entre dimensões visíveis e invisíveis dada “no silêncio, no presságio, no aceno, o que faz com que a paisagem se associe não à história, mas ao mito, não à presença – mesmo que passada – do homem, mas à presença oculta e, justamente por isso mais evidente, do divino” (Carchia, 2009, p.214).

Se a ocorrência da paisagem demanda o silêncio, na retração do espírito e de qualquer intencionalidade objetiva, e o aceno ao inumano, em sua presença oculta, as atmosferas que se constituem e nos envolvem ao ingressarmos nos espaços intersticiais, por sua vez, podem concorrer para tal ocorrência. Como vimos até aqui, trata-se de fenômenos pouco prováveis os que procuramos detectar nestes estudos, razão que justifica o fato de referirmo-nos a eles como paisagens *latentes*. Buscamos nos aproximar de eventos sensíveis e imaginais pouco evidentes ou que foram reprimidos pelos modos como as cidades são programadas e cotidianamente vivenciadas, mas que acreditamos estarem presentes de maneira contida ou oculta, podendo vir à tona. Por se relacionarem ao reconhecimento de manifestações veladas da natureza e por demandarem posturas pouco usuais no cotidiano das cidades, atinentes à desativação das intenções claras e objetivas, as paisagens ocorrem em latência nos interstícios urbanos. Nesse sentido, a adoção tanto de abordagens

objetivistas quanto subjetivistas desaconselharia o prosseguimento das reflexões aqui propostas, haja vista que, objetivamente, a natureza é um ente em grande medida ausente nas grandes cidades e que projeções meramente subjetivas não dariam conta de suprir a aparente objetividade de tal ausência.

Por outro lado, o despontar recente de novas concepções a respeito da percepção estética da natureza favorece a compreensão das possibilidades de reconhecimento sensível da natureza nos interstícios dos grandes centros urbanos contemporâneos e sua fruição em termos paisagísticos. Como veremos a seguir, tais perspectivas contribuem, também, para o reconhecimento do potencial paisagístico de situações intersticiais das cidades e para a compreensão da profundidade que o fazer poético em paisagismo assume na contemporaneidade, o qual, conforme pressupomos, não pode prescindir da experiência corpórea da paisagem, das inquietações, das imagens e dos sentimentos trazidos à tona nessa experiência.

Por acreditarmos que os interstícios guardem paisagens em latência, é válido comentar aquilo que antecede e que pode favorecer a ocorrência da experiência sensível da paisagem (como a imaginação poética) e das condições necessárias para o seu desvelamento em termos estéticos (ou, mais especificamente, de *atmosferas*). Ao percorrermos os espaços intersticiais, mesmo que de forma desinteressada ou propriamente indeterminada, talvez não vejamos, ainda, paisagens. Contudo, ingressamos de modo corpóreo e imediato, isto é, sem qualquer elemento ou instrumento de mediação, sem qualquer intenção objetiva ou instrumental, em atmosferas sensíveis.

Trata-se de situações de envolvimento afetivo que nos impregnam e nos atravessam por inteiro se nos destituirmos de qualquer interesse pragmático, dispondo-nos propriamente à condição de corpo-vivo. Nesse sentido, as atmosferas dos interstícios podem acolher gérmenes de paisagens, por assim dizer, na medida em que se apresentam no instante inaugural da experiência estética, precedendo qualquer distinção objetiva ou qualquer impressão subjetiva (Böhme, 2010). Ao falarmos das atmosferas dos interstícios urbanos, referimo-nos, antes de mais nada, a situações. Sua existência

é eventual e efêmera, aparecendo e desaparecendo em certo espaço e em certo instante a partir do momento em que nas atmosferas ingressamos. No que concerne à paisagem, as atmosferas oferecem em ato as condições potenciais para a ocorrência da fruição paisagística. Nesse momento, nem sequer chegaram a constituir-se quaisquer separações entre sujeitos e objetos, posto que se trata da ocasião de abertura à percepção estética, na qual nos vemos em plena cumplicidade com o meio que nos envolve corporeamente.

Nesse sentido, se a paisagem pode ser considerada uma modalidade específica de experiência espacial e temporal, na qual é presuposta a valorização estética da natureza, seria mais preciso afirmar que se trata de uma modalidade específica de experiência *atmosférica*. O momento em que nos vemos diante das manifestações da natureza e as reconhecemos esteticamente se dá num meio difuso, no qual nossas disposições afetivas passam a interagir imediatamente com os estímulos das presenças que nos rodeiam e que não se distinguem, ainda, em sua elementaridade ou objetividade. Nesse sentido, seria mais preciso dizer que, nas atmosferas dos interstícios, vemo-nos não diante, mas *imersos* no meio em que o princípio originário da natureza vem à tona e no qual ela se apresenta em sua profunda alteridade.

A ideia de que a imersão do corpo-vivo em atmosferas constitui o instante inaugural da experiência estética pode ser relacionada à perspectiva segundo a qual a fruição paisagística, resistindo a ser classificada como um fato objetivo passível de mensurações ou de análises que o decomponham, se dá a meio caminho entre o sujeito e o objeto ou de que, mais propriamente, ela implica uma “exposição da subjetividade a algo como um ‘fora’ que a conduz, lançando-a, às vezes violentamente, para fora dos seus limites” (Besse, 2009, p.52). Nesse sentido, por corresponderem à situação em que o indivíduo vivencia a desativação ou a suspensão dos limites de sua vida objetiva, numa retração do espírito, dispondo-se ao coenvolvimento afetivo no meio indeterminado ou indesejado em que a natureza aparece, convocando os estados de alma (Lyotard, 1990, p.186), as atmosferas tonalizam propriamente o meio em que se dá a fruição paisagística e conferem as condições necessárias para sua ocorrência.

Com efeito, a percepção estética da natureza se dá em termos de atmosferas à medida que nos deslocamos no espaço e, em instantes de descuido ou distração, talvez num lapso da vida racional, nos dispomos ao contato com o imensurável de matérias não destinadas, com os aspectos não de coisas individualizadas, mas do conjunto de elementos que, em sua aparência originária, nos tocam e nos atravessam. A alteridade da natureza em seu contínuo originar-se aparece para o homem “pelo modo no qual o coenvolve no plano afetivo e do corpo próprio, vale dizer, da natureza em seu dar-se sensivelmente” (Böhme, 2010, p.56).

Sob essa perspectiva, a compreensão da paisagem em termos de atmosferas parece-nos compatível, também, com a ideia de que sua experiência se dá num espaço de entrelaçamento poroso e comum (Besse, 2014, p.47), no qual é dado ao sujeito atravessar as barreiras de sua subjetividade no que a realidade concreta e objetiva da Terra se oferece ao reconhecimento sensível, destituindo-se, por sua vez, de sua objetividade. A experiência paisagística se dá na beira das coisas (Besse, 2014, p.49), em interstícios que não se identificam inteiramente nem com a vida interior ou com a subjetividade pessoal nem com a realidade concreta ou com a objetividade das existências que nos rodeiam. Por constituir-se tanto de nossas disposições como dos estímulos que as manifestações da natureza nos oferecem, a paisagem “põe o sujeito fora de si mesmo. Mas não para afundá-lo no objeto pois, justamente, também não há objeto, no sentido da ciência e da consciência representativa, diante desse sujeito que perde qualquer estabilidade” (Besse, 2014, p.49).

Na paisagem, não nos vemos diante de objetos individuais ou múltiplos, mas vivemos a experiência de estar sob ou entre todos os elementos que nos envolvem e que, então, ainda não se distinguem em sua objetividade. A imersão característica da experiência paisagística pressupõe a “abundância de aparências” que ocorrem “em sua proximidade e distância, em suas constrições ou liberações, presença eloquente ou muda” (Seel, 2015, p.6). A relação que se estabelece entre as noções de atmosferas e de fruição paisagística permite afirmar, ainda, que na experiência da paisagem vemo-nos a tal ponto

envolvidos que não é possível fixar ou discernir a ordem das aparições. A imersão a que corresponde a paisagem, sob essa perspectiva, impede que a ela seja lançada qualquer visada de fora, como uma visão panorâmica, por exemplo. Na situação de coenvolvimento afetivo a que se dispõe o corpo-vivo, a paisagem é sempre vivida por *dentro*, de forma encarnada por “sujeitos corporais que se sentem seres receptivos e vulneráveis em meio a uma ocorrência espacial” (Seel, 2015, p.6), notadamente, a ocorrência da paisagem.

No que diz respeito à comunhão estabelecida entre dimensões internas e profundas do ser, mediante disponibilização dos estados de alma, e a estranheza que a natureza nos infunde ao nos envolver corporeamente, é possível afirmar que a experiência da paisagem se torna possível à medida que vivemos a *entrada* em certas atmosferas. Fala-se em entrada, propriamente, porque a elas chegamos de fora e porque as atmosferas só podem ser vivenciadas por quem se encontra em meio a elas. No caso de atmosferas que concernem propriamente à fruição paisagística, isto é, nos meios de coenvolvimento afetivo dos quais a natureza participa em sua alteridade, é necessário dispor-se a sair de seus próprios limites para que, então, se acesse à paisagem vindo de algo que não é paisagem, de fora dela, em sentido tão real quanto metafórico “porque nós partimos de nossas próprias quatro paredes, a partir de todas as coordenadas espaciais claras e simples” (Seel, 2015, p.7). Na paisagem, o espaço se abre de maneira incompleta e indefinida nos eixos vertical e horizontal e as coordenadas espaciais prontamente se dissolvem. A imersão em atmosferas, nesse sentido, reitera a perda de referências e a abertura ao indistinto como condições indispensáveis à fruição paisagística.

Cotejando, ainda, a ideia de atmosferas com a perspectiva pela qual Martin Seel compreende a experiência da paisagem, o que nos parece relevante para a compreensão das possibilidades de fruição paisagística nos interstícios das cidades, veremos que o interesse estético pela paisagem nos leva desde uma situação exterior e cotidiana, mediada pela clareza de informações e localizações precisas, em direção a uma situação turva de imersão e de troca corpórea e imediata, na qual nos vemos destituídos de qualquer aparato racional e

das abstrações geolocacionais, para as quais os aspectos sensíveis da Terra não podem dizer nada. Trata-se “de uma atitude não instrumental para com o mundo natural” (Seel, 2011, p.397) por meio da qual nos vemos apenas em nosso corpo envolto pela natureza.

Favorecendo a investigação acerca da possibilidade de desvelamento de paisagens latentes nos interstícios urbanos, os pontos de contato estabelecidos entre as noções de paisagem e de atmosferas podem ser reconhecidos nas reflexões de Gernot Böhme publicadas na última década do século XX com vistas à proposição de uma estética da natureza. Em termos gerais, podemos dizer, apoiados em Böhme, que o que apreendemos sensivelmente ao contemplarmos a natureza – evento que pressupomos ser passível de ocorrência nos interstícios das grandes cidades – se apresenta para nós antes como *semicoisas* do que como objetos. Trata-se de aparências eventuais e efêmeras que, situadas aquém da definição objetiva de “coisas”, nos envolvem afetivamente. Em outros termos, pressupomos que a experiência sensível da paisagem se relaciona diretamente com o fato perceptivo primário das atmosferas, as quais se configuram, por sua vez, a partir da aparência de fenômenos nos quais nos encontramos inevitavelmente imersos, deles participando de maneira corpórea, e nos quais os demais elementos presentes não podem ser identificados objetivamente ou destacados em sua individualidade.

Correspondendo a meios difusos e permeáveis de trocas mútuas, as atmosferas se constituem tanto de nossos humores ou disposições afetivas quanto dos dados e dos estímulos sensíveis dos seres que nos rodeiam – sem se definir exclusivamente por nenhum deles. Tais aspectos reforçam o interesse em abordar a experiência da paisagem passível de ocorrência nos interstícios, tendo como ponto de partida a noção de atmosferas na medida em que no meio urbano contemporâneo os elementos naturais comparecem profundamente silenciados ou, em alguns casos, objetivamente ausentes, e a experiência corpórea se mostra igualmente recalcada pela objetividade com que a cidade e a vida urbana se definem. Se nos dispusermos a ingressar, na vivência corpórea, em atmosferas, provavelmente encontraremos

nos interstícios urbanos situações de coenvolvimento afetivo estabelecido entre as manifestações da força originária da natureza que permeia o tecido das grandes cidades e o homem, que, na condição de corpo-vivo, o atravessa. Encontraremos, então, condições potenciais para o desvelamento de paisagens latentes.

Para que se ingresse nos meios de coenvolvimento afetivo a que correspondem as atmosferas, cumpre, a princípio, assumir certa disposição e certas posturas abertas ao reconhecimento das dimensões que escapam à objetividade. Em outras palavras, é à medida que o corpo-vivo se desloca no espaço e se *disponibiliza* ao contato com aspectos não de coisas, individualizadas, mas de aparências, que temos a possibilidade de reconhecer a natureza esteticamente (Böhme, 2010, p.56). Em termos gerais, é significativamente distinto o modo pelo qual a natureza nos aparece quando acessada por meio da sensibilidade, corporeamente, se comparado às situações em que ela é analisada sob a mediação de qualquer aparato tecnológico. Nesse sentido, a posição de Böhme permite reforçar o argumento de que a experiência sensível e imaginal da natureza manifesta em sua alteridade nos interstícios urbanos oferece contribuições significativas ao fazer poético em paisagismo, o qual, para além dos aspectos práticos ou objetivos, não pode prescindir do interesse estético pela paisagem.

Os elementos que participam das atmosferas não se distinguem plenamente uns dos outros e raramente são individualizáveis. No caso dos interstícios, embora comentemos recorrentemente os aspectos das existências mínimas de elementos naturais ou os pormenores das insurgências da natureza nos espaços não intencionais da cidade, isso não significa que os estejamos assumindo em sua objetividade. Tais elementos se apresentam antes como *semicoisas* do que como coisas na medida em que se trata de existências efêmeras, que se definem pelos traços sensíveis com que podem ser reconhecidos no meio ainda indiferenciado de coenvolvimento afetivo a que correspondem as atmosferas. Em outros termos, dizer que as atmosferas são constituídas por semicoisas significa que o fato perceptivo primário dado nas atmosferas é relativamente independente

do singular, dos elementos dados em isolado, objetiváveis. É só por um processo de abstração que podemos perceber as coisas de forma individual ou objetiva, uma vez que “originariamente, a percepção é ainda um processo indiferenciado do qual participam o polo subjetivo e o polo objetivo e é constitutivamente tecida por dados dos diferentes sentidos” (D’Angelo, 2010, p.95).

Seguindo ainda o pensamento de Böhme, veremos que a estética constitui uma forma de conhecimento que está à disposição de todos e que assume grande importância na vida cotidiana – aspecto que favorece, uma vez mais, as possibilidades de fruição da paisagem nos interstícios urbanos, em meio a situações as mais prosaicas das cidades. É possível depreender de tal afirmação que não é necessária a erudição estética para que qualquer pessoa conheça sensivelmente o mundo à sua volta. A tese apresentada por Böhme é a de que as questões fundamentais que devem balizar a estética de hoje são aquelas pertencentes propriamente à esfera da natureza, de um lado, e à do fazer projetual, de outro, ao qual o autor se refere como *trabalho estético* e que é atinente à estetização difusa do mundo da vida, dos espaços ou dos objetos de uso.

Se, por um lado, a familiaridade cotidiana com as atmosferas e os modos pelos quais delas participamos no dia a dia podem favorecer o desenvolvimento e o aprofundamento de uma nova estética por parte do pensamento filosófico, por outro lado, as profissões estéticas, nas palavras do autor, como a cenografia, a arquitetura, o design, a publicidade, a moda, o cinema, rádio e televisão, etc., constituem uma base igualmente significativa para tal desenvolvimento. Isso porque compete a tais atividades não o desenvolvimento de objetos, propriamente, mas a criação de atmosferas (Böhme, 2010, p.90). Em outros termos, mais do que o projeto de uma coisa, de um espaço ou, de modo mais geral, de uma composição formal objetivamente assumida, podemos dizer que a possibilidade de expressão e de criação de atmosferas depende diretamente do engajamento do fazer poético em propor experiências afetivas, sensíveis e imaginativas naquilo que se concebe por meio de tal fazer, seja em palavras, na pintura, em intervenções no espaço, ou em tantos outros meios possíveis.

Nota-se, até aqui, que as atmosferas pressupõem, enquanto fato perceptivo primário, a presença corpórea do ser que as vivencia e que por elas é coenvolvido. Por outro lado, ao falarmos sobre certa atmosfera ou pensarmos uma atmosfera, frequentemente adotamos com relação a ela um ponto de vista distinto daquele em que nos encontramos ao percebê-la e já não há mais atmosfera – questão que nos interessa particularmente no que diz respeito à possibilidade não apenas de vivenciar, mas também de expressar poeticamente a experiência de paisagem nos interstícios das grandes cidades, seja por meio de pinturas de paisagem, seja por intervenções espaciais compreendidas no âmbito do fazer em paisagismo.

Segundo Böhme, ao perceber as atmosferas, o Eu é anulado ou, no mínimo, afetivamente coenvolvido pelos dados que, mesmo à distância, o tocam sensivelmente. Ao pensarmos, relatarmos ou referirmo-nos a certa atmosfera externamente, por outro lado, colocamo-nos acima das condições de anulação ou de coenvolvimento. Quando se fala a respeito de uma atmosfera desde um ponto de vista externo a ela, o Eu se apresenta na forma de *um* Eu, isto é, como um ser genérico posto na terceira pessoa, o que inviabiliza a atmosfera vivida ao fazer dela o objeto da fala, deslocando-a da condição de um fato perceptivo de coenvolvimento a um dado objetivo (Böhme, 2010, p.88).

Ficam evidentes, com isso, as dificuldades e os problemas impostos à possibilidade de representação ou de expressão daquilo que se apresenta para nós em termos de atmosferas, haja vista que só é possível definir o caráter de uma atmosfera quando a ela nos expomos, em ato. Tal caráter não se revela a partir de um observatório neutro, mas apenas quando se é coenvolvido afetivamente. As componentes objetivas que participam e corroboram as atmosferas, por si só, não dão conta da dedução do fato que paira em uma certa atmosfera, uma vez que as atmosferas são apenas *quase* objetivas, o que significa que não podem ser determinadas quando falta algo que não esteja nelas coenvolvido e que elas decorrem exclusivamente da imersão de um Eu que as experimenta (Böhme, 2010, p.90).

Em outros termos, e para o que nos interessa especificamente, os desafios que se colocam à possibilidade de representação das

atmosferas se aproximam significativamente daqueles impostos à tentativa de representação das paisagens latentes dos interstícios urbanos: no limite, as atmosferas não possuem componentes objetivamente identificáveis, relatáveis ou representáveis. Os seres que as compõem e as caracterizam se dissolvem e se ocultam no espaço, definindo tonalidades afetivas gerais e efêmeras, atmosféricas. Desse modo, considerando a impossibilidade de representação objetiva ou mimética das atmosferas, parece-nos apropriado dizer que caberia ao fazer poético, por meio de imagens conduzidas à maneira das matérias fundamentais, *representá-las* no sentido profundo do termo, isto é, como forma de apresentar as atmosferas novamente e de modo completamente novo. Como veremos a seguir, cumpre ater-se não aos dados objetivos, mas sim conduzir a representação poética ao próprio interpenetrar, em ato, do Eu nas realidades que o circundam e às tonalidades afetivas que caracterizam a percepção primária enquanto unidade e fusão de sujeito e objeto.

A esta altura, é válido comentar as relações que se estabelecem entre a ideia de atmosferas e a possibilidade de sua apresentação por meio de imagens poéticas. Compreendida como ato de criação e, sobretudo, de deformação de imagens emergentes desde o imaginário profundo, a imaginação antecede, acompanha e sucede a experiência estética ao propor desdobramentos entre o visível e o invisível, entre aquilo que se manifesta explicitamente e aquilo que, embora apenas permaneça oculto aos sentidos, pode dizer muito à imaginação. Ao contemplarmos as realidades que nos rodeiam e nos envolvem afetivamente, imaginamos suas dimensões insondáveis que escapam à percepção sensível; por outro lado, ao imaginarmos, contemplamos as imagens que vêm à tona desde as camadas mais profundas que nos constituem.

Analogamente, se entendermos que as atmosferas correspondem à situação inaugural da experiência estética, veremos que elas são tanto antecedidas como sucedidas por imagens poéticas. De maneira ainda mais abrangente, é possível dizer que fruição estética e imaginação profunda se relacionam de tal modo que “parece que todo um universo sensível está em potencial *dentro* da matéria

imaginada” (Bachelard, 2003, p.3). Toda matéria de que se nutre a imaginação, que alimenta devaneios poéticos, torna-se a imagem de uma intimidade. Se as imagens atinentes às formas, segundo Bachelard, logo perdem seu interesse e sua validade, as imagens materiais, por sua vez, nos envolvem em uma afetividade genuína ao enraizar nas camadas mais profundas do inconsciente. A intimidade da qual emergem as imagens materiais nos é sempre oculta, haja vista “que mal se retira um véu estende-se um outro sobre os mistérios da substância” (ibidem). Mas, sem se deterem ante esses limites, as imagens da matéria substancializam o interesse pelo qual nos tornamos água, fogo, terra ou ar ao sonharmos com a elementaridade das substâncias que constituem tanto o interior de nossas dimensões mais íntimas quanto a exterioridade do cosmos, das existências sensíveis que nos rodeiam.

Se a imaginação pode ser compreendida, em termos gerais, como o ato de colocar ou de representar algo em imagem, a imaginação da matéria, sob a perspectiva de Bachelard, corresponde à formação e, mais propriamente, à deformação de imagens atinentes ao fundo remoto do ser. As imagens da matéria são sempre inconclusas e sempre mantêm velados o mistério e a alteridade com que, sem que saibamos, as substâncias que nos são mais interiores se mostram cúmplices das matérias da natureza. Ao contrário das imagens formais, voltadas à reprodução muitas vezes literal e fechada da exterioridade que nos rodeia, as imagens da matéria se remetem ao interior oculto das existências ao emergirem desde as camadas profundas de nossa intimidade, transitando pelos limiares entre o que pode ser dito e o indizível sem a pretensão de qualquer literalidade ou completude.

Nesse sentido, a imaginação material pode contribuir para as possibilidades de representação de paisagens nos interstícios urbanos não por se propor a mimetizá-las formalmente ou a reproduzir as atmosferas que neles existem – o que, como vimos, corresponderia a uma contradição em termos –, mas sim por trazer à tona certos traços do indesejado, por emergir desde as camadas situadas aquém da racionalidade estrita, por exprimir acenos do inumano. Ainda que as imagens da matéria afluam na linguagem e

demandem, por isso, a *intenção* de expressá-las em palavra, em pintura, ou em outros meios e a atribuição de aspectos *formais* para que se tornem inteligíveis, elas remetem ao princípio que se desinteressa pelas formas – as substâncias em sua cumplicidade com a alma – e manifestam a potência do não fazer, das dimensões que antecedem quaisquer intencionalidades.

Se as atmosferas e as paisagens dos interstícios se mostram refratárias à representação, a imaginação da matéria permite, por outro lado, que venham à tona certos traços do inconsciente que se nutre das substâncias que impregnam as atmosferas. As imagens da matéria instigam o *fazer poético* por dentro, não por vontade do espírito, mas por expansões da alma. O fazer poético, por sua vez, confere oportunidade de expressão sensível para os traços fugidios do inconsciente conduzidos à maneira das substâncias fundamentais. Seja em verbo, seja na palavra ou na pintura, a obra poética acolhe e exprime, em termos imaginais, aquilo que não pode ser enunciado de forma objetiva, um vestígio ou um vulto dos movimentos de expansão da alma no que o espírito foi retraído ao ingressarmos em certas atmosferas e experienciarmos paisagens possíveis. É preciso o retorno do espírito para que as imagens ganhem expressão na linguagem por meio do fazer poético, mas cumpre nelas conservar ao menos um relance dos instantes em que ele esteve ausente e em que somos surpreendidos e tomados pelo inumano (Lyotard, 1990).

Ao ingressarmos em certas atmosferas, em concomitância à experiência estética, a imaginação profunda permanece cumprindo o trajeto pelo qual as substâncias elementares conduzem as imagens da matéria. Quando delas saímos, talvez possamos nos referir às atmosferas corporeamente vividas em termos imaginais, isto é, por meio de imagens poéticas. Embora um poema ou uma pintura de paisagem, por exemplo, não possam nunca valer integralmente pela experiência corpórea a que tiveram acesso o poeta ou o pintor que os produziram – as atmosferas manifestas em verbo ou *in visu*, nesses casos, valem em si –, ainda assim é possível que as atmosferas apresentadas pelo fazer poético tenham um gérmen em comum com as atmosferas corporeamente vivenciadas. As imagens

poéticas apresentam a cumplicidade originária entre as substâncias que nutrem o imaginário profundo e as matérias da Terra, entre o inumano e o meio que nos envolve, entre a intimidade velada do ser e a alteridade igualmente misteriosa da natureza. Nesse sentido, se as atmosferas são irrepresentáveis do ponto de vista formal ou objetivo, por outro lado, talvez seja possível imaginá-las poeticamente não pela reprodução do que nelas se apresenta externamente ao espírito, mas sim por remissões àquilo que nas atmosferas se oculta, insinuando-se à alma, à matéria em plena liberdade.

Nas relações que se estabelecem entre experiência corpórea e imagens poéticas, as atmosferas constituem meios em que se dá a fruição sensível não apenas no ingresso em diferentes tonalidades afetivas às quais temos acesso ao deslocarmo-nos pelo espaço, mas também na percepção em ato suscitada pela criação poética de atmosferas. Nesse caso, atendo-se não a seus componentes coaisais (Böhme, 2010, p.92), isto é, aos aspectos mais concretos que participam das atmosferas, mas sim à sugestão das semicoisas que as constituem – ou, ainda, das matérias elementares que acenam ao inconsciente –, o fazer poético pode dar origem a meios de imersão e de coenvolvimento afetivo, corroborando o desvelamento de paisagens possíveis nos interstícios urbanos.

Como vimos, a noção de atmosferas traz contribuições não apenas para a detecção do potencial paisagístico dos interstícios urbanos como também para o estabelecimento de pontes entre a experiência direta da paisagem *in situ* e as possibilidades de sua expressão poética por meio da pintura, *in visu*, ou da palavra, em verbo. Desse modo, entendemos que, no caso da paisagem nos interstícios das cidades contemporâneas, a pintura se refere não à documentação objetiva dos elementos naturais eventualmente presentes nas cidades, mas sim à expressão poética de atmosferas nas quais a natureza se manifesta na medida em que traz à tona, *in visu*, a força da imaginação e a cosmicização proporcionada pelos devaneios poéticos. Análogamente, as intervenções artísticas realizadas *in situ* ou mesmo as imagens poéticas insurgentes na palavra, em verbo, apresentam em potência possibilidades de abertura ao inumano que nos habita,

remetendo-se antes à alma do que ao espírito e constituindo formas genuínas de representação, que não incorram nos riscos da *mimesis*, tornando convincente a possibilidade de fruição paisagística nos interstícios urbanos.

Como veremos a seguir, mais do que mimetizar o mundo real, a arte possui a capacidade de exprimir o que dele é inexprimível. A pintura de paisagem, sob tal perspectiva, conduz o olhar e a imaginação a habitarem atmosferas que extrapolam a superfície da tela, que se aprofundam em lagoas ou riachos de águas escuras, que se desdobram nas reentrâncias das serras, que voam longe em planícies insuperáveis ou sublimam leves horizontes poentes. Vigentes na cor, nos movimentos do pincel, nos gestos do artista, tais atmosferas evocam os traços da natureza que nos coenvolvem afetivamente sem nunca se revelarem por completo. Em outras palavras, ela atribui formas sensíveis à aparência do atmosférico da natureza.

As imagens poéticas que vêm à tona por meio de intervenções diretas nos espaços intersticiais, realizadas *in situ*, por sua vez, assumem a condição de tensionamento da vida cotidiana por meio do qual podemos ser pegos, sem aviso prévio, pela estranheza da natureza que permeia o urbano. Por vezes, basta caminhar por vielas ou à beira de terrenos baldios e reconhecer remissões às atmosferas dos interstícios em certos *graffitis* que recobrem seus muros, em inscrições grafadas no piso ou em tantas outras instalações provisórias, fadadas à retirada ou ao apagamento, para que sejamos expostos a feridas abertas, às brechas pelas quais o inumano perturba insistentemente a vida prática e, como veremos adiante, para que tenhamos acesso a paisagens possíveis nos interstícios da cidade.

Por fim, os modos pelos quais as atmosferas dos interstícios podem ser apresentadas por meio da palavra, por meio de imagens poéticas vindas à tona em verbo, permitem que quem as leia se sinta corporeamente envolvido no meio úmido e sombrio de becos e remansos, onde musgos e pequenos brotos repousam da luz ofuscante da cidade; ou, em outros casos, que seja conduzido à estreiteza de vielas, onde o brilho mínimo de nêgas de sol refletido em afloramentos d'água alimente o irresistível desejo de penetrar em terrenos

perdidos, abrir picadas na mata e desbravar os mistérios de uma natureza indomável. Assumindo a autonomia das imagens poéticas que podem se apresentar por meio da palavra, entendemos que tais imagens apresentam a capacidade de evocar, poeticamente, certos traços pelos quais podem ser reconhecidas paisagens latentes.

3

SENTIR, IMAGINAR, REPRESENTAR: DESVELAMENTOS POÉTICOS

Tendo em vista o interesse não apenas em reconhecer paisagens possíveis nos interstícios urbanos, mas também valorizá-las esteticamente, comentaremos neste capítulo, por um lado, as dificuldades e os limites impostos à representação da paisagem em termos objetivos e, por outro, as oportunidades oferecidas pela imaginação poética a modos de representação que ultrapassem as dimensões objetivas e que apresentem a paisagem como evento sempre atual e inconcluso de imersão na alteridade imensurável da natureza. Conforme pressupomos, a possibilidade de reconhecimento de paisagens latentes nos interstícios urbanos parte do ingresso, mediante adoção de posturas desinteressadas, em certas atmosferas nas quais nos vemos coenvolvidos afetivamente pela força originária da natureza que permeia o urbano. Se tais atmosferas se mostram refratárias à representação e se elas só podem ser vividas em ato, acreditamos, contudo, na possibilidade de apresentação das atmosferas dos interstícios de modo novo, propriamente inaugural e não imitativo, por meio de imagens poéticas. Para tanto, vejamos, de partida, a potencialidade oferecida pelas relações que se estabelecem entre o momento originário da percepção estética (a que corresponde a ideia de atmosferas) e a imaginação da matéria, que antecede e acompanha a percepção enquanto faculdade de deformar imagens que emergem desde as camadas insondáveis do inconsciente humano até a superfície da linguagem (Bachelard, 2013a).

Assumimos aqui a indissociabilidade entre corpo, imaginação e fazer poético enquanto dimensões imbricadas na experiência da paisagem, razão pela qual procuramos modos de apresentar, por meio da linguagem, as paisagens latentes dos interstícios urbanos. Para tanto, cumpre assimilar cada gesto e cada balbúcio, cada tentativa de fala, de escrita ou de pintura, não como signo representativo de um pensamento ou de uma imagem, mas sim como ato que lhes é coextensivo e do qual depende sua existência. Tanto o pensamento como as imagens não podem vir à tona senão por intermédio da linguagem. Esta não é, pois, um efeito ou uma consequência, mas sim a consumação do pensamento (Merleau-Ponty, 2015), da imaginação e da percepção do mundo sensível pelo Eu encarnado. Como tal, ela guarda as imperfeições e a incompletude das interações do homem com os meios que o envolvem. Mais do que isso, a linguagem se autonomiza na medida em que

o elo entre a palavra e seu sentido vivo não é um elo exterior de associação; o sentido habita a palavra, e a linguagem “não é um acompanhamento exterior dos processos intelectuais”. Somos conduzidos então a reconhecer [...] uma significação gestual ou existencial da fala. A linguagem tem um interior, mas esse interior não é um pensamento fechado sobre si e consciente de si (Merleau-Ponty, 2015, p.262).

Se o interior da linguagem não corresponde a um pensamento consciente de si e se a linguagem se produz por coextensão ao pensamento, à percepção e à imaginação, analogamente, assumimos que a linguagem possa remeter ou ao menos acenar àquilo que não tem cabimento na clareza plena do *cogito* e que escapa às nossas intencionalidades. Em outros termos, acreditamos que formas genuínas e não miméticas de representação das paisagens dos interstícios urbanos demandem a compreensão da linguagem naquilo que excede seus contornos conscientes ou intencionais e que permitam compreendê-la, no limite, em sua dimensão inapropriável. Essa é a perspectiva de Agamben, para quem a língua – especialmente a língua

materna – apresenta-se para cada falante, por um lado, como aquilo que há de mais íntimo e próprio e, ao mesmo tempo, como algo que lhe é estranho, transmitido e aprendido a duras penas. Com efeito, se a capacidade de falar nos é inata, a língua, por sua vez, é algo com o qual devemos nos familiarizar, desejemos ou não, adaptando-nos a ela. Para Agamben (2017, p.109), a língua é inapropriável não apenas pelo fato de ser compartilhada por todos que a compreendem, sem pertencer a nenhum deles, mas também, e sobretudo, por revelar-se estranha ao falante a cada balbúcio, lapso, afasia ou, simplesmente, nas ocasiões em que nos faltam as palavras ou em que as trocamos sem querer. A língua não se deixa apreender ou apropriar, ela nos escapa e nos expõe àquilo que não podemos racionalizar ou tematizar conscientemente.

A condição inapropriável da língua se torna ainda mais evidente, segundo Agamben, para aqueles cujo fazer corresponde, justamente, a dominar e tornar própria a língua: os poetas. A possibilidade de lograr êxito em tal tarefa, para o autor, demanda o abandono das convenções e do uso comum, o que tornaria, por assim dizer, estrangeira a língua a dominar. No fazer poético, a língua é inscrita em um sistema de regras tão arbitrárias quanto inexoráveis, de modo que, quem profere o poema já não é mais o poeta, mas sim um princípio distinto e divino – chamado de musa pela tradição, ou, poderíamos dizer, o inumano, aquilo sobre o qual não temos controle –, cabendo ao poeta apenas lhe emprestar a voz. Em outros termos, “a apropriação da língua que eles [os poetas] perseguem é, na mesma medida, uma expropriação, de modo que o ato poético se apresenta como gesto bipolar, que cada vez torna estranho aquilo que deve ser pontualmente apropriado” (Agamben, 2017, p.110).

No fazer poético, o poeta tensiona a língua como inapropriável na medida em que, a um só tempo, dela faz uso como se ela lhe fosse o que há de mais próprio e a expõe, por outro lado, como se ela fosse algo totalmente estranho e expropriado, elaborando-a e transformando-a a ponto de torná-la nova e quase irreconhecível (Agamben, 2017, p.110). Ora beirando o que nos é absolutamente estranho, ora beirando o que se apresenta como profundamente familiar, a

linguagem poética se apresenta de modo ambivalente sob a perspectiva de Agamben. Tal posição é compatível à de Gaston Bachelard, que nos informa que a

imagem que a leitura de um poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (Bachelard, 2008a, p.7).

A imagem poética, sob essa perspectiva, coloca-se como um ser novo da linguagem pelo fato de ter a capacidade de despertar a criação poética na alma do leitor. Mais do que isso, na condição de inapropriável, a linguagem na qual se materializa o poema nos infunde um estranhamento tão profundo quanto aquele sentido pelo poeta. Diante da imagem poética, já não temos escolha e somos arrebatados: tornamo-nos aquilo que tanto estranhemos ao recebê-la. Em outros termos, a estranheza que o poema nos infunde permite que nós nos reconheçamos, por outro lado, cúmplices do inapropriável – da paisagem, do corpo e da linguagem, por exemplo –, do inumano, do inapreensível e daquilo que não pode ser transmitido senão pela poesia.

Em sua introdução à *Poética do Espaço*, Bachelard propõe que uma filosofia da poesia deva acolher todas as forças do vocabulário e, nesse sentido, as palavras alma e espírito não podem ser admitidas como sinônimo. Para tanto, o autor assume como base o pensamento de René Huyghe,¹ para quem a realização da obra de arte – seja na

1 Bachelard encontra no prefácio que René Huyghe escreve para uma exposição de pinturas e guaches de Georges Rouault realizada no museu Toulouse-Lautrec, em Albi, em 1956, a retomada do termo *alma*, palavra que se encontrava em desuso à época. Para Bachelard, é salientada em tal prefácio a tensão entre as luzes exteriores às quais se voltaria a pintura e a luz interior que delas não é reflexo e da qual intimamente se origina o ato de pintar. “[...] quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive

pintura, seja na literatura –, embora envolva decisões que decorrem do espírito e assuma obrigações com o mundo objetivo, encontra na alma a luz interior da qual emana, o centro no qual devemos nos lançar, o âmago em que tudo se origina e adquire sentido. É na alma que o pintor ou o poeta “faz explodir as definições”, “manifestando forças que não passam pelos circuitos de um saber” (Bachelard, 2008a, p.6). Em outros termos, é preciso que o espírito, associado às percepções cristalinas ou às tomadas de decisão, seja arrebatado no instante poético para que as imagens venham à tona em sua sinceridade, trazendo consigo a alma como uma palavra imortal, como uma palavra de alento. No devaneio poético, “o espírito pode relaxar-se; mas [...] a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma” (Bachelard, 2008a, p.6).

A essa altura, as relações estabelecidas entre paisagem e poesia podem ser salientadas se considerarmos, como vimos, que a paisagem ocorre em ato com a desativação do ser, que sua experiência pressupõe o exílio do espírito como condição para a escapada da alma em direção ao inumano; e que a imagem poética, por sua vez, produz-se como vinda da alma à superfície da linguagem. Sem controlar por completo a linguagem, posto que inapropriável, o poeta procura modos de subvertê-la, contornando-a e tornando-a estranha a ponto de poder exprimir o que foge à clareza de intenções do espírito ou, mais propriamente, o que emerge desde as profundezas do ser no instante mesmo em que o espírito é arrebatado. Por ser cúmplice da alma, o fazer poético pode revelar a cumplicidade com que, para além das intencionalidades práticas, nos relacionamos com a Terra e nos abrimos à paisagem. Em outros termos, acreditamos que as imagens poéticas se ofereçam como meio propício a formas

o sentido íntimo da paixão do vermelho. No princípio de tal pintura há uma alma que luta. [...] Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada” (Bachelard, 2008a, p.5).

genuínas de representação da paisagem na medida em que, sem procurar cristalizá-la ingenuamente, apresenta de modo novo, à superfície das palavras ou da pintura, o inapropriável da paisagem, isto é, o que faz dela uma experiência de assombro ou retirada do espírito, o que dela não podemos apreender ou intencionar por completo.

Se a condição do fazer poético é a de convocar o não fazer, o ser tornado inoperoso, vejamos de que modo as imagens poéticas podem contribuir para a valorização estética das paisagens latentes dos interstícios urbanos ao remeterem não aos seus dados objetivos, mas às *atmosferas* que neles podem ocorrer. Quando as atmosferas são trazidas ao presente em palavras, por exemplo, que se investem não dos aspectos coisais ou formais, mas dos traços da materialidade fundamental que impregna as atmosferas, transmitimos àqueles que não as viveram certos vestígios do inumano atualizados pelo próprio relato ou, mais precisamente, pela deformação a que correspondem as imagens poéticas que as evocam. Ao fazermos isso, constitui-se uma nova atmosfera que, embora inevitavelmente distinta da anterior, compartilha de sua origem na elementaridade das substâncias, passando a envolver o leitor e, possivelmente, a animar nele as forças imaginantes que revolvem o fundo do ser. As matérias fundamentais de que se nutre seu imaginário mostram-se igualmente cúmplices daquelas que impregnam as atmosferas relatadas em verbo no que novas imagens afloram ao leitor. Mesmo sem ter vivenciado as atmosferas relatadas, ele se sente coautor do relato.

À maneira das atmosferas, a experiência paisagística se mostra insubmissa a qualquer esforço de objetivação ou de representação mimética. Essa é a posição assumida por Erwin Straus (2000), para quem só é possível representar a paisagem mediante supressão de quaisquer dados objetivos. Ao contrário do espaço geográfico, correspondente à dimensão objetiva do *perceber* e referenciado por coordenadas, o espaço da paisagem é compreendido pelo autor como um meio dotado de dobras e desprovido de referências. Atinente ao *sentir* e aberta às forças imaginantes que se nutrem dos elementos fundamentais da matéria, a paisagem escapa a qualquer tentativa de representação objetiva, por mais precisas ou fidedignas que sejam

as pinturas ou os relatos feitos de determinada região. É preciso que dela se conservem as marcas do imponderável, do que escapa aos esforços de racionalização, oferecendo-se antes à imaginação profunda, para que a paisagem seja apresentada a partir não de seus dados objetivos, mas sim do que nela se oculta. Tendo como mote o cotejamento entre as ideias de sentir, imaginar e representar, comentaremos ao longo deste capítulo os nexos que unem a imaginação da matéria à experiência sensível da paisagem e as oportunidades oferecidas por tal relação à valorização estética de paisagens possíveis nos interstícios urbanos

Como comentamos anteriormente, toda paisagem é, por princípio, uma experiência onírica (Bachelard, 2013a, p.5), o que permite depreender que a fruição paisagística é sempre acompanhada pelas pulsações do inumano e pelo afloramento de imagens poéticas desde as zonas profundas do imaginário. Essa posição é compartilhada por autores que compreendem a paisagem como ocasião em que se dá a retração ou a deposição do espírito e de suas determinações racionais e formais: ante “todos estados de matéria, indomesticáveis” (Lyotard, 1990, p.186), ante as solicitações colocadas à alma pelas substâncias em sua condição de liberdade, o espírito já não pode mais fazer valer os seus poderes de estabelecer relações racionais; ele se encontra desativado nos instantes raros em que a alma aflora e não pode eleger ou produzir objetos que reproduzam tais instantes. Sob essa perspectiva, a paisagem é objetivamente irrepresentável na medida em que se dá como experiência arrebatadora, como suspensão de referências lógicas, locais ou formais e como abertura ao indesejado.

A alma ou o fundo escuro do imaginário, de onde emerge o inumano e de onde podem vir à tona imagens poéticas, por sua vez, são incapazes de realizar enunciações, formulações ou representações. É preciso o retorno do espírito ou a sua reativação para que a paisagem se torne “um espetáculo consciente” (Bachelard, 2013a, p.5). É preciso a linguagem. Somente quando o espírito se restitui, no instante em que ele se recupera do golpe sofrido na paisagem e as imagens poéticas assomam à superfície da linguagem, é que lhe é consentido relatar a retração sofrida (Lyotard, 1990).

Contudo, a apresentação da experiência paisagística por meio da linguagem, uma vez retomado o espírito de sua suspensão na paisagem, só é possível se ela não for edulcorada ou disciplinada pelas formas da linguagem (ibidem, p.196). As formas diretas roubam o momento inaugural e mais profundo da imaginação, que reside nas vontades da matéria (Bachelard, 2013a, p.2) e, nessas condições, cabe ao espírito passar adiante os vestígios de sua retração, referindo-se à paisagem “não [como] um quadro que se povoa de impressões, [mas como] uma matéria que pulula” (ibidem). Em outros termos, é preciso que a imaginação – compreendida como o meio pelo qual as imagens insurgem desde o fundo do ser, deformando-se umas nas outras – libere-se das formas explícitas, das formas fáceis e perecíveis; cumpra a ela seguir os temperamentos das substâncias tomadas em sua liberdade, em sua indeterminação originária.

Assumindo que “uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas” e que “as imagens poéticas têm, também elas, uma matéria” (Bachelard, 2013a, p.3), acreditamos na potência dos devaneios e da emergência de imagens poéticas que, por aflorarem de maneira arquetípica desde camadas insondáveis do ser, podem remontar ao indizível e insinuar o indesejado ou o inumano que perturba a vida desperta ou racional, conferindo expressão não a reconstituições objetivas de paisagens latentes nos interstícios urbanos, mas oferecendo oportunidades para representá-las de maneira genuína, conservando o não conhecido e o não destinado que as caracterizam ao apresentá-las novamente e de modo completamente novo.

Caberia à arte, nesse sentido, assumir o inacabamento, a abertura de sentidos e a indeterminação. Nos termos de Straus, a arte

pode representar igualmente aquilo que parece escapar a toda conceituação, a toda objetivação por uma falta de precisão objetiva, mas sua representação não se completa a não ser que ela consiga nela mesma suprimir o objetivo. Com palavras que, segundo sua essência, são portadoras de significações conceituais determinadas, podemos exprimir o indefinido, o intemporal, o negativo, a dissolução;

de um modo similar, a arte pictórica pode também capturar “o estar perdido” da paisagem. A pintura da paisagem não representa o que nós vemos, particularmente o que percebemos ao considerar um dado lugar – o paradoxo é inevitável – ela torna visível o invisível, mas como algo que escapa, distante. (Straus, 2000, p.382)

Para que alcance a dimensão do sentir, é preciso que a representação supere os limiares da percepção objetiva ou pragmática e “atravesse as suas fronteiras tanto para baixo como para cima” (Straus, 2000, p.382). A posição de que é imprescindível a ultrapassagem da facticidade e da objetividade para que se cogite a possibilidade de representação da paisagem é compartilhada por autores que compreendem a fruição paisagística como uma experiência muda, cuja enunciação demanda a necessidade “de manter o seu segredo, de indicar a sua presença, ou a sua passagem, sem procurar medir essa presença” (Besse, 2014, p.53) e que assumem como condição para o fazer poético que se volta à paisagem “aprender a falar a língua da natureza”, acrescentando-se que “a aula na qual ele deverá receber tal ensinamento não poderá ser senão a própria natureza livre” (Carchia, 2009, 211-212). Sob tal perspectiva, a possibilidade de restabelecer a unidade da paisagem em imagem, sentimento e fruição estética demanda, invariavelmente, a intimidade com os modos diversos pelos quais se manifesta a “secreta vida divina da natureza”, intimidade sem a qual não poderão emergir “imagens da vida terrena de um novo tipo, mais elevado, imagens que conduzirão, mesmo quem as contempla, a uma visão mais elevada da natureza [...]” (ibidem).

A investigação sobre as possibilidades de valorização estética da natureza que nos coenvolve nos interstícios urbanos por meio de sua representação, isto é, de sua nova apresentação e de modo completamente novo, nos leva a assumir, de um lado, a impossibilidade de completude na representação das atmosferas e, de outro, a autonomia das atmosferas criadas por meio do trabalho estético, seja por palavras, seja pela pintura, seja no espaço. Opondo-se de partida à concepção clássica de representação, segundo a qual as imagens são marcadas por uma definição negativa, “qual seja a de uma realidade

material ou mental secundária, uma cópia mais ou menos mimética, sempre submetida a um modelo de referência” (Wunenburger, 2014, p.231), admite-se certa liberdade do fazer poético e, em especial, da arte, por meio da qual as imagens vêm à tona de forma aberta, autônoma e na mobilidade que as caracteriza. Em outros termos, a possibilidade de representação das paisagens nos interstícios urbanos se relaciona à “imanência do imaginário no real, [ao] trajeto *contínuo* do real ao imaginário [...] à lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções” se assumirmos “o objeto poético devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos [como] um bom condutor do psiquismo imaginante [que produz e deforma imagens]” (Bachelard, 2001, p.5).

No que diz respeito, especificamente, às possibilidades de representação das paisagens dos interstícios urbanos oferecidas pelo devaneio profundo e pela emergência de imagens poéticas, é importante ressaltar a convergência que tais possibilidades estabelecem com a ideia de imersão na natureza. Nesse sentido, se recorrermos novamente ao pensamento de Martin Seel, veremos as interações entre arte e natureza enquanto propiciadoras da liberação do homem para além de finalidades objetivas e da retração de suas intenções. Com efeito, assim como a livre natureza esteticamente contemplada, “a arte recusa enfaticamente uma visão mais geral quando dela consideramos ter uma visão completa. Ela nos incita a perscrutar o claro-escuro de nosso conhecimento” (Seel, 2015, p.7). Em outros termos, as imagens poéticas alimentadas pela natureza e manifestas por meio da arte emergem desde o inumano, isto é, da dimensão que, embora recalcada pela racionalidade, perturba constantemente a vida acordada, tensionando e revelando a impossibilidade de conhecimento pleno acerca dos limites insondáveis da natureza.

Assim como a experiência da paisagem, a arte nos revela os limites de nossas intenções e de nossas ações ante a potência das indeterminações. Com efeito, compete às artes, à literatura, ao pensamento e à escrita prestar o testemunho do indesejado remanescente em toda a alma e a dívida que o espírito tem para com ele (Lyotard, 1990, p.15), manifestando em termos sensíveis os traços do

inumano que são prontamente mobilizados na fruição paisagística. Sob essa perspectiva, o fazer poético se apresenta como expressão do não fazer no sentido da desativação de qualquer pragmatismo ante o domínio do inumano, daquilo que se faz independentemente de nossa vontade e que não pode ser totalmente tematizado. Por se mostrar sempre incompleta à plena compreensão e refratária a racionalizações totais, a arte perturba nossas visões de mundo e “interrompe todo o tratamento autoconfiante da diferença entre natureza e cultura. Não só a natureza supera o nosso horizonte; a arte também pode transcendê-lo. Nos melhores casos, nos permite ver nossa própria cegueira” (Seel, 2015, p.70).

Nas atmosferas dos interstícios urbanos, entre manifestações veladas e os traços da natureza que se ocultam, é indissociável o que nos atinge pela visão, pelo tato ou por qualquer outro sentido, cujas limitações asseguram a margem necessária ao desconhecido que alimenta as imagens poéticas. Nas atmosferas em que acessamos a paisagem associa-se o que podemos ver ou tatear àquilo que, por permanecer velado, se dá apenas como um aceno, insinuando-se à imaginação e às emoções e transitando por limiares entre desvelamentos e promessas de descobertas vindouras. Nas atmosferas visitamos os limites tênues entre ocultamentos e aparições, entre o que percebemos sensivelmente e o que sonhamos; nas imagens pelas quais nos referenciamos poeticamente a tais atmosferas, por sua vez, podemos revelar “uma dimensão invisível através do aprofundamento de sua visibilidade” (Carchia, 2009, p.211).

Em outras palavras, o primeiro instante da percepção estética da natureza dado nas atmosferas pode ser compreendido em termos de desvelamentos inconclusos, da passagem entre o incógnito e realidades que são tão sensíveis quanto imagináveis. Na incompletude do meio em que se dá a paisagem, entre o que se vê e o que se sonha, as imagens poéticas animam possibilidades para sua expressão. Elas dão a oportunidade de representar não o que se percebe objetivamente ou a realidade concreta dos territórios percebidos, mas o que se sente e o que se imagina, o que nutre incessantemente devaneios poéticos. Por meio das imagens, sejam elas escritas, pictóricas ou

manifestas espacialmente, a experiência da paisagem nos interstícios urbanos pode ser dita em sua vitalidade e na abertura de significados com que se apresenta.

Nesse sentido, vale reforçar que as imagens poéticas podem criar novas atmosferas que, embora jamais as reproduzam integralmente, nem possam substituir tal experiência, estabelecem diálogos com elas. As imagens não fazem isso por *mimesis* ou repetição. Embora estejam inevitavelmente em dívida com o inumano e com o indizível, elas lhes conferem o tanto de voz que é possível, elas revelam, justamente, a impossibilidade de tematizar por completo a paisagem, de traduzi-la em termos formais ou de esgotar seus horizontes. Em outros termos, as imagens poéticas nos remetem ao indesejado que nutre a paisagem enquanto experiência sensível e imaginal. A esta altura, cabe reforçar e aprofundar a abordagem acerca dos nexos possíveis entre as noções de atmosferas e imaginação poética.

Se a *atmosfera* corresponde à situação de coenvolvimento afetivo e de fusão imediata entre disposições interiores e estímulos exteriores, a qual nem sempre se oferece como uma imagem clara – uma atmosfera noturna, por exemplo, na qual a retração da visibilidade e a confusão sensorial dificultam qualquer organização imagética –, a *imaginação*, por sua vez, pode ser compreendida como o trajeto pelo qual os devaneios ou os sonhos emergem desde as camadas do imaginário profundo até a superfície do ser, aflorando em linguagem. A imaginação poética, como o termo sugere, pressupõe o fazer (*poiesis*) por meio do espírito, tornando acessíveis e parcialmente partilháveis certos traços velados do inconsciente, da alma. Ela se produz no dinamismo incessante dado nos movimentos de deformação, de subida e descida na intimidade do ser, e pode aflorar, enfim, na extroversão das imagens vertidas em verbo, *in visu*, *in situ*, entre tantas outras poéticas. Nesse caso, ao assomar à superfície dos sentidos, as imagens passam a dispor novas atmosferas em que nos vemos afetivamente coenvolvidos.

Ao propormos o estudo sobre as poéticas dos interstícios assumimos que o fazer poético se caracteriza enquanto tal não pela descrição objetiva ou pela tentativa de decomposição ou reprodução imitativa

de qualquer fenômeno. Ao se referir ao aparecer do céu e da Terra, por exemplo, o poeta recorre àquilo que, em seu desvelamento, se apresenta como o que se encobre. Sua representação não revela outra coisa a não ser o encobrir-se e às imagens poéticas insurgentes não é cabível forçar nenhuma revelação. A potência das imagens poéticas reside antes na ambivalência entre ocultamentos e revelações do que na apresentação de realidades forçadamente cristalinas. Elas oferecem oportunidades de revelação por meio de encobrimentos. As imagens poéticas que se voltam às paisagens latentes dos interstícios urbanos, assim, revelam a impossibilidade de seu completo desvelar; a parcialidade dos horizontes e a perda de referências; a incomensurabilidade da Terra e o estranhamento ante o inumano; a abertura do homem em sua liberdade ante a apreensão sensível da natureza livre.

Em que pesem os limites inerentes às possibilidades de representação das atmosferas e a inevitável inexatidão das imagens poéticas, acreditamos no potencial que os interstícios oferecem à criação, pelo trabalho estético (Böhme, 2015), de atmosferas correlatas às que neles ocorrem. Para isso, assumimos a potência da imaginação poética e apostamos, justamente, na imprecisão e na abertura a experiências diversas a que as imagens se oferecem, em seu inacabamento, enquanto modalidade de representação das paisagens dos interstícios que as conserve em seu mistério e em sua vitalidade originária. Tais argumentos nos parecem plausíveis se considerarmos que “a positividade de nossas representações não precisa mais ser valorizada apenas segundo o critério da adequação à coisa representada” e que a confusão mútua entre sujeito e objeto estabelecida na experiência atmosférica pode ser considerada nas imagens poéticas a partir da “tensão dinâmica própria do sujeito, mais ou menos capaz de empobrecer ou de enriquecer o dado imediato das imagens e dos conceitos” (Wunenburger, 2014, p.37).

* * *

Na diversidade de expressões e na amplitude da linguagem de que se servem as imagens poéticas, é imprescindível comentar o

potencial que as imagens apresentadas *in visu*, na pintura de paisagem, oferecem à valorização estética da natureza originária presente nas atmosferas dos interstícios urbanos. Se compreendermos que “a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos mais nos perdemos nela” (Straus, 2000, p.382), podemos afirmar que a boa pintura de paisagem, nos termos de Straus, não se faz como reprodução objetiva de qualquer região ou território. Ela tem um valor em si na mesma medida em que apresenta a paisagem novamente e de modo totalmente novo, notadamente visual. Por revelar o envolvimento afetivo do artista com o mundo e por atribuir expressão a uma experiência sensível que permanecia muda até então, a pintura não empobrece ou arrefece os sentimentos dados na paisagem. Ao contrário, ela permite que eles perdurem em sua vitalidade.

No que diz respeito aos espaços intersticiais da cidade de São Paulo, nos quais repousa a pesquisa empírica que fundamenta este livro, há casos de pintura de paisagem que conferem imagem a atmosferas propriamente intersticiais. Seja nas obras produzidas por Raphael Galvez, por Flavio-Shiró, entre outros artistas pertencentes aos grupos Seibi e Santa Helena, nas excursões que costumavam realizar aos arrabaldes da cidade em meados dos anos 1940, seja em expressões pictóricas mais recentes, nas quais vê-se reafirmado o interesse pela paisagem, os interstícios e a natureza originária que neles se manifesta podem ser detectados no desvelamento de paisagens possíveis: essas pinturas não abordam objetivamente o que não pode ser totalmente tematizado nem se prestam a destinar objetivamente o indesejado; ao contrário, nas imagens pictóricas que apresentam, tais pinturas conservam nos espaços intersticiais a indeterminação que lhes é inerente e, nas paisagens, o que nelas se anuncia em latência, desvelando tanto quanto reservam a desvelamentos futuros.

Podemos dizer que a obra de arte aparece a partir do contato estético entre o homem e a natureza, contato que qualifica o trabalho poético do qual decorre a instauração do mundo humano em sua relação com a Terra. Tais nexos que unem arte e paisagem justificam a inclusão da pintura paisagística como um dos meios, em paralelo à

experiência corpórea e às imagens em verbo, para averiguar a permanência, nos interstícios urbanos, de certas atmosferas que impregnam a experiência de paisagem expressa em pinturas e, eventualmente, atestá-las em ato.

Ainda no que diz respeito às possibilidades de representação *in visu* de possíveis paisagens nos interstícios urbanos, é recorrente no pensamento sobre a pintura de paisagem o reconhecimento de que ela não se apoia nos conceitos ou nas representações objetivas ou morfológicas, embora tal desprendimento da mera objetividade não constitua, contrariamente, um “sentimentalismo” apenas calcado no sujeito. A boa pintura de paisagem supera o factual (Ryckmans, 2007) e busca atingir “a alta e pura verdade da natureza”, em oposição àquela simplesmente sentimental ou destinada ao mero reconhecimento das formas de um determinado lugar (Carus, 1991, p.49). Ela pode encerrar “tudo o que é humano e também todo o resto, tudo o que se estende antes e para além do homem [...]: é natureza que nasce, mundo que acontece” (Rilke, 2009, p.57).

O sentido pelo qual a pintura de paisagem acolhe tudo o que é humano e também as manifestações da natureza que envolvem o homem e se estendem para além dele não parece incompatível com a noção de que a pintura apresenta homem e Terra em sua relação propriamente encarnada. Se, para o corpo, o mundo se apresenta como “um anexo ou um prolongamento dele mesmo”, se as existências do mundo que “estão incrustadas em sua carne fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo”. (Merleau-Ponty, 2004, p.20), a pintura, por sua vez, não se faz senão como movimento reflexo do corpo, evocando radicalmente as formas originárias da percepção.

Se retomarmos o pensamento de Merleau-Ponty, veremos que a pintura é uma forma de expressão ante predicativa e ancestral, que confere voz a algo que não é da ordem da fala e que não pode ser qualificado ou significado por intermédio da palavra. Em sua mudez, a pintura invade o curso do mundo em sua pulsação naquilo que o pintor nos expõe ao olhar, e ela própria se faz mundo pelos movimentos do pintor, nos enlaces corpóreos entre olho e espírito. Contudo, não

se trata de um “olhar posto sobre um fora”, já que o mundo não aparece ao pintor como forma externa de representação:

é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “auto figurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo (Merleau-Ponty, 2004, p.37).

A pintura apresenta o mundo ao apresentar-se em imagem. Sob a perspectiva de Merleau-Ponty, a pintura vale por si, não é imitativa, e a relação que ela estabelece com as coisas pressupõe a superação de suas delimitações objetivas. Tal superação confere à pintura a capacidade de remontar às coisas e ao mundo em sua dimensão originária, isto é, na potência pela qual o mundo se faz mundo. Em outras palavras, a pintura não intenciona representar o mundo em sua objetividade, ela é antes a desativação de tal intencionalidade na medida em que busca o que escapa das coisas finalizadas, no que ela apresenta o inacabamento por meio do qual o mundo é um fazer-se incessante.

As relações entre paisagem e arte e, em especial, as oportunidades que a pintura oferece à autêntica representação da paisagem tornam-se ainda mais evidentes à medida que compreendemos na pintura um ato de conferir imagem à comunhão entre corpo e mundo. Tal comunhão não se estabelece por operações de *mimesis* nem se restringe à dimensão objetiva do mundo ou a projeções apenas subjetivas. Ao contrário, ela se dá no “fundo imemorial do visível”, onde algo se acende intimamente no pintor, “algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação” (Merleau-Ponty, 2004, p.44). A pintura apresenta à visão as interações sensíveis que atribuem visibilidade ao visível. As qualidades estéticas das quais a pintura se serve – profundidade, cor, movimento, fisionomia, linha, forma – correspondem a ramos do ser por meio dos quais a carne do mundo se funde à do corpo. Elas antecedem qualquer

intencionalidade subjetiva e excedem os atributos objetivos das coisas, expondo originariamente os enlaces existenciais que nos unem ao mundo. Desejando exprimir imagens que se enraízem naqueles que as contemplam,

o pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre (Merleau-Ponty, 2004, p.135).

A pintura convoca e dá origem a um novo olhar, a um modo novo de perceber e, mais propriamente, de sentir a paisagem. Remontando à experiência sensível originária, a pintura expõe o sentido bruto das coisas e das matérias que as constituem; ela exprime a possibilidade de nos iniciarmos no mundo ao transcender os significados fechados e imprimir em cada espectador, convocado a olhar e a ser olhado como que pela primeira vez, a abertura a novos significados. A pintura expõe o fato de que tudo o que na paisagem se revela e tudo o que nela permanece velado está imerso na carne do mundo, carne com a qual o corpo estabelece contato direto. A pintura se faz como movimento reflexivo do corpo ao entrar em contato com o mundo por meio do olhar, de um olhar encarnado. Para Merleau-Ponty, o ato de pintar evoca diretamente a percepção na medida em que a pintura desperta em nós o mundo que habitamos.

Com relação aos pontos de contato entre a fruição da paisagem *in visu* e *in situ*, supõe-se, ainda, que a experiência que a pintura de paisagem alcança exprimir não é estranha à daquele que “sai” em direção à paisagem para vivê-la como experiência fenomenológica pela caminhada (Besse, 2009) e que se empenha em dizê-la, não mais mediante “as formas pelas quais [a matéria] pode se inscrever”, mas como “implosão das próprias formas” (Lyotard, 1990, p.186). Nesse sentido, é válido comentar as maneiras pelas quais a pintura

pode exprimir propriamente a paisagem tendo como mote, especificamente, o que há de mais fundamental, o que pode ser considerado como o princípio originário da pintura de paisagem: o *ato de pintar*.

Cumprir percorrer, para tanto, uma longa viagem no tempo e no espaço para encontrarmos traços de um pensamento atemporal, cuja validade não se restringe a uma ou outra cultura pictórica. Na China da dinastia Qing, no século XVII, o pintor Shitao – cognome oficial do Monge Abóbora-Amarga – dedica toda a vida à arte pictórica. Suas *Anotações sobre pintura*, traduzidas para o francês por Pierre Ryckmans, são reflexo de práticas artísticas imersivas, baseadas em correntes taoístas do pensamento chinês, totalmente introspectivas, meditativas, voltadas ao espírito, e, ao mesmo tempo, totalmente extrovertidas, resultantes da contemplação da exterioridade do mundo. Por tais razões, entendemos que seus escritos, por mais distantes que pareçam em termos culturais, espaciais ou temporais, podem estabelecer relações diretas com o que pretendemos aferir nestas páginas: a pintura de paisagem apresenta, *in visu*, imagens poéticas por meio das quais se manifesta a cumplicidade entre o inumano, o indesejado e as camadas íntimas do imaginário que nos constituem e as substâncias elementares da natureza, oferecendo-se como meio possível para o desvelamento de paisagens latentes nos interstícios urbanos.

O tratado de Shitao situa, poeticamente, a criação pictórica no nível da criação cósmica e é considerado o ápice de uma tradição de pensamento teórico sobre a pintura que, ao longo de mais de um milênio, já havia acumulado uma produção singularmente rica e abundante (Ryckmans, 2010, p.13). Mais do que comparar a origem e a ordenação do universo ao ato criador da pintura, o Monge Abóbora Amarga apresenta a regra do universo como *resultante*, ela própria, do gesto mais fundamental e essencial do pintor – o Único Traço de Pincel. A pintura de paisagem não é compreendida como forma de imitação objetiva da concretude do mundo (ainda que muitos dos procedimentos adotados na pintura chinesa consistissem no exercício de pintar, incontáveis vezes, uma mesma montanha ou um mesmo rio), tendo em conta que caberia a ela, justamente, inaugurar

a harmonia universal. O ato do pintor instaura a ordem cósmica no que ele se dispõe a fruir e a meditar o cosmos – muitas vezes na intimidade reclusa do ateliê –, liberando o espírito e o punho para criar, pelo Único Traço de Pincel, a *regra* da paisagem (Shitao in Ryckmans, 2010, p.25).

O Único Traço de Pincel pode ser entendido como o princípio gerador da arte (Ryckmans, 2010, p.62) e a regra da paisagem a que Shitao se refere diz respeito não apenas às coisas, em sua individualidade, mas, sobretudo, aos fenômenos, isto é, às relações estabelecidas entre os seres, nas quais se revelam os movimentos cósmicos – do cair leve de uma folha a tempestades torrenciais (Shitao in Ryckmans, 2010, p.26). Por ocultar-se no homem e manifestar-se para o espírito, nos dizeres de Shitao, o Único Traço de Pincel depende de sua revelação ou de sua descoberta para exercer-se enquanto ato criador.

A adesão entre o homem e a Terra subentendida no caráter fundante do Único Traço de Pincel é novamente conduzida à dimensão cósmica pela ambivalência inerente à ideia de “único”. Shitao utiliza o termo *yi*, que não significa apenas “um”, mas, sobretudo, “Um Absoluto” segundo a cosmologia da filosofia taoista (Ryckmans, 20110, p.32). É possível afirmar, com isso, que o traço de pincel, ao mesmo tempo que concentra o processo pictórico em sua expressão concreta mais elementar, alça a pintura diretamente à universalidade abstrata mais abrangente. A criação pictórica, nos termos de Ryckmans, “se realiza pelo duplo movimento da divisão do Um e da síntese dos outros termos assim produzidos; das sucessivas metamorfoses resulta a infinidade das criaturas” (Ryckmans, 2010, p.32).

A simplicidade do Único Traço de Pincel, segundo Shitao, possui uma medida imensa. Tal afirmação permite reforçar a ambivalência entre o simples e o múltiplo, entre o ínfimo e o imenso, entre o individual e o universal. É por meio desse gesto inaugural e das infinitas possibilidades às quais ele se abre, justamente, que é dado ao pintor penetrar nos aspectos sensíveis do mundo – seja em construções humanas, seja em elementos da natureza – e evocá-los ao criá-los em pintura. Em outros termos, retomando as possibilidades de fruição paisagística nos interstícios das cidades contemporâneas e

de representação dessa experiência, podemos depreender do pensamento de Shitao que o fazer poético confere oportunidades à expressão, *in visu*, de paisagens latentes na medida em que a pintura de paisagem não visa imitá-las, mas sim enunciá-las mantendo vivo o seu mistério, convidando a imersões profundas em seus aspectos sensíveis e imaginais.

Certo tensionamento no pensamento de Shitao ocorre, contudo, com a afirmação de que “a pintura emana do intelecto” (Shitao in Ryckmans, 2010, p.25). Apesar dessa colocação, o autor não se refere, necessariamente, às formas ditas intelectualizadas de pintura nem descarta a porção de sentimento que participa da pintura. Com efeito, a palavra *xin* (traduzida como intelecto) significa literalmente *coração*. No pensamento chinês, esse termo se refere não apenas ao ímpeto das atividades espirituais e intelectuais ou à fonte de todas as forças conscientes, como também às nossas dimensões afetivas, aos sentimentos (Ryckmans, 2010, p.36). Contemplar, conhecer, sentir e expressar, a partir do Único Traço de Pincel, podem, assim, ser entendidas como dimensões indissociáveis, que oscilam e se transacionam mutuamente na pintura de paisagem.

Nesse sentido, pode-se depreender do pensamento de Shitao que o primeiro trabalho do pintor que se volta à paisagem é desenvolver, em si, a fonte interior do coração. O pintor não deve se contentar em reproduzir aparências formais exteriores, mas sim em transcrever o conteúdo de seu coração (Ryckmans, 2010, p.36). Essa afirmação encontra ressonância no pensamento de outros autores chineses, que afirmam que “os objetos não são apreendidos pela percepção dos sentidos: estão encerrados no habitáculo da alma” (Fu Zai apud Ryckmans, 2010, p.36) ou que “a mão reproduz em eco aquilo que o coração apreendeu” (Zhuang Zi, apud Ryckmans, 2010, p.36). A primeira questão que se coloca à presença da paisagem na pintura não possui, pois, natureza técnica ou estética; sua essência é predominantemente ética e filosófica.

O encontro entre dimensões totalmente interiores do pintor e a concretude da Terra, totalmente externa a ele, desse modo, habita a alma, ecoa do coração e é reproduzido pelas mãos. Sob a

perspectiva do Monge Abóbora Amarga, a paisagem aparece, na pintura, mediante expressão da *unidade* formada entre mundo e alma. Tal unidade se manifesta antes pela receptividade sensível do que pelo conhecimento objetivo, posto que, “em relação à receptividade e ao conhecimento, a receptividade é anterior, e o conhecimento a segue” (Shitao in Ryckmans, 2010, p.65). Ryckmans esclarece que a ideia de receptividade (*shou*), segundo o budismo da escola *chan*, corresponde à maneira pela qual a *alma* entra em contato com o universo e o apreende, ao passo que a noção de conhecimento (*shi*) caracteriza o *espírito* enquanto capacidade de compreender e distinguir (Ryckmans, 2010, p.66). Embora não sejam evidentes as distinções no pensamento chinês entre as ideias de alma e espírito, as anotações do Monge Abóbora Amarga corroboram o pressuposto de que a paisagem diz respeito antes à alma, ou *anima*, a qual podemos associar à imaginação da matéria e à experiência sensível, do que ao espírito, ou *animus*, no qual compareceriam a intencionalidade, a sabedoria e o conhecimento objetivo do mundo.

A receptividade que caracteriza a pintura de paisagem, segundo Shitao, se manifesta numa sequência de relações sucessivas, configurando o trajeto pelo qual “a pintura emana do coração” (*hua cong-yu xin*) (Ryckmans, 2010, p.67). Nos termos do Monge Abóbora Amarga, “a pintura resulta da recepção da tinta; a tinta, da recepção do pincel; o pincel, da recepção da mão; a mão, da recepção do espírito”, sucessão que se assemelha ao “processo que faz com que o Céu engendre aquilo que a Terra, em seguida, concretiza, assim, tudo é fruto de uma recepção” (Shitao in Ryckmans, 2010, p.65). A sequência de desdobramentos presente no ato de pintar seria análoga à organização do universo no que tange as relações estabelecidas pelos seres. A recepção da paisagem e sua apresentação na pintura seguiriam, assim, a mesma lógica pela qual a concretude do mundo real é estabelecida.

A sequência em cascata pela qual se desdobram as relações sensíveis na pintura em suas sucessivas recepções desde a alma até a tinta que toca o suporte apresenta rebatimento direto, segundo o pensamento de Shitao, nos procedimentos técnicos atinentes à arte

pictórica. Analogamente, é possível afirmar que o fazer poético pelo qual a paisagem é evocada está intimamente ligado ao saber fazer e, mais ainda, aos modos pelos quais a pintura, ao ser criada, exprime a paisagem. Do ponto de vista da técnica, tais desdobramentos se operam de modo que “a tinta, ao impregnar o papel, deve dotá-lo de desenvoltura; o pincel, ao utilizar a tinta, deve provê-la de espírito” (Shitao in Ryckmans, 2010, p.69). Para Shitao, a desenvoltura proveniente da tinta, isto é, a maneira pela qual ela desliza sutilmente, gera texturas ou delinea contornos, convoca matérias. Por outro lado, o pincel é dotado de vida, relacionando-se diretamente à alma do artista e à sua capacidade de recepção da concretude do mundo. Os pintores que dominam a técnica e a desenvoltura da tinta, mas que não possuem a capacidade de dotar o pincel de espírito, são incapazes, sob essa perspectiva, de atribuir vida às suas pinturas, ou, em outros termos, de evocar imagens sinceras associadas à paisagem; já os pintores que têm o pincel intimamente associado ao espírito, mas que não dominam a desenvoltura da tinta, não podem, por sua vez, produzir pinturas de paisagem por não saberem como nelas introduzir as transformações do mundo que a formação técnica informa ao artista (Shitao in Ryckmans, 2010, p.69).

Nesse sentido, Shitao compreende a pintura como a união entre um elemento *estático* – representado pela tinta –, correspondente à passividade do caos, à matéria bruta a ser poeticamente trabalhada, e um elemento *dinâmico* – representado pelo pincel –, correspondente ao gesto criador que libera o influxo da vida, que anima a matéria e a ela confere uma existência ativa. Em sua natureza ambivalente, oscilando entre caos e ordem, entre elementos passivos e ativos, entre a matéria indômita e o domínio da pulsação vital, a pintura de paisagem não se confunde com qualquer intenção de mimetizar o universo, mas se configura, ela própria, como um universo. Assim como se organizam, no cosmos, os princípios complementares (e muitas vezes contraditórios) pelos quais se produzem todos os fenômenos, o pintor une pincel e tinta de modo a engendrar, em sua pintura, um universo próprio e completamente novo, embora tão vivo e

multiforme quanto o da natureza (Ryckmans, 2010, p.76) e intimamente associado a ele.

Pode-se depreender do pensamento de Shitao que a natureza se desvela ao homem, em termos de paisagem, na mesma medida em que o homem tem a capacidade evocá-la, por meio da arte, criando um mundo novo. Nesse sentido, não parece fortuita a menção de dimensões opostas e mesmo antagônicas que podem ser extraídas do pincel e da tinta – tais como inclinação e aprumo, recolhimento e investida, latência oculta e explosão –, entendidos como expressão, podemos dizer, do controle do artista e da matéria em sua plena liberdade, respectivamente. Tal amplitude de sentidos que pode ser assumida pela pintura corresponde às variações mesmas, e as mais diversas, que participam da paisagem, ou seja, do encontro entre a totalidade da alma do pintor, nos dizeres de Shitao, e a totalidade de manifestações pelas quais a concretude da Terra nos impregna.

No que diz respeito, especificamente, aos procedimentos de expressão pictórica apontados por Shitao, é válido destacar as recomendações dadas pelo autor com relação à postura que deve ser assumida pelo espírito, de um lado, e à “ideia” que o artista deve fazer daquilo que deseja pintar, de outro. Aparentemente opostas e complementares, tais dimensões se equalizam de tal modo que, “enquanto o espírito deve estar absolutamente solto, ocioso e sem travas, a ‘ideia’ deve estar firmemente estabelecida, claramente fixada e somente nessas condições o pintor deverá empunhar o pincel” (Shitao, in Ryckmans, 2010, p.42). Sob essa ótica, podemos afirmar que a ociosidade ou a inoperância do espírito, isto é, de tudo aquilo que, sendo interno ao pintor, se impregna da exterioridade do mundo, é tão necessária ao instante poético em que se produz a pintura de paisagem quanto o vigor e a eficácia da ideia ou da intenção de pintá-la. A coexistência de espírito e ideia, de ócio e labor, de fazer e não fazer, de repouso e vontade – que parece bastante compatível com a ideia de paisagem enquanto experiência sensível – constitui, nos termos de Shitao, a chave para os procedimentos a serem adotados na arte pictórica.

As relações estabelecidas entre a imaginação e a experiência sensível da paisagem podem ser identificadas, ainda, no que tange a presença das texturas na pintura de paisagem. Assim como a imaginação da matéria antecede a imaginação formal (Bachelard, 2013a, p.2), a importância dos contornos e das formas neles contidas é relativizada por Shitao² ante o papel assumido pelas texturas na pintura de paisagem. Consta em suas anotações sobre pintura que, “como as formas das montanhas podem apresentar mil aspectos diferentes, a expressão de seu relevo não pode se limitar a uma única fórmula”, cabendo ao pincel, por meio das texturas, sugerir “o relevo vivo das coisas” (Shitao, in Ryckmans, 2010, p.99).

Pode-se dizer, com isso, que a vida atribuída pelo pintor à sua obra tem origem antes nas texturas que na clareza dos contornos; analogamente, a vida conferida pelas texturas ao relevo das coisas tem origem antes nas matérias elementares que as compõem do que nas formas que as delimitam (Shitao in Ryckmans, 2010, p.25). A cumplicidade entre a pintura de paisagem e a imaginação da matéria pode ser aferida, ainda, na capacidade da pintura de relacionar o infinito ao infinitesimal, a imensidão à intimidade, horizontes incomensuráveis às visadas sempre parciais e inconclusas que lançamos em sua direção. Para Shitao, os modos pelos quais se dá a apreensão sensível do mundo se assemelham e até mesmo se confundem com os procedimentos pictóricos na mesma medida em que a complexidade da Terra pode ser inteiramente abarcada na pincelada inaugural.

Assumindo, com base em Shitao, que a pintura de paisagem manifesta nossa adesão sensível e imaginal à Terra e considerando a cumplicidade entre a imaginação poética e a expressão pictórica

2 Segundo Shitao, por ser capaz de discernir e de compreender, de transformar e de criar, o pintor de paisagens “acolhe os fenômenos sem que eles tenham forma. Ele domina as formas sem que elas deixem traços. Emprega a tinta como se a obra já estivesse inteiramente executada, e maneja o pincel como em um não agir” (Shitao in Ryckmans, 2010, p.145). Ryckmans esclarece que a expressão “sem traços de pincel” utilizada por Shitao sugere a possibilidade de apreensão, pela pintura, do inapreensível (Ryckmans, 2010, p.149), convocando, poderíamos dizer, “por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (Bachelard, 2013a, p.2).

de paisagens, comentaremos no próximo capítulo certas pinturas de paisagem, procurando detectar não a transmissão exata das atmosferas dos interstícios urbanos experienciadas *in situ* pelos artistas, mas imagens poéticas *in visu* por meio das quais se constituam novas atmosferas devidamente deformadas³ pelas forças imaginantes. Se o traço do pincel, em seu caráter originário, pode expressar as manifestações da natureza e seus influxos nos sentimentos do pintor, pretendemos detectar em certas pinturas de paisagem a emergência de imagens atinentes às matérias elementares, o que acreditamos fundamentar o estudo acerca das poéticas dos interstícios.

* * *

Se as imagens podem germinar à superfície da linguagem sob as mais diversas formas de expressão e, com elas, suscitam atmosferas possíveis, não nos parecem desprezíveis certas experimentações e intervenções realizadas no espaço e as oportunidades por elas oferecidas à paisagem nos interstícios urbanos. Ao contrário das atmosferas *in visu*, nas quais o meio disponível à afloração das imagens corresponde à bidimensionalidade da tela manejada em cores, texturas e formas sob a regência sempre inconclusa de pincel e tintas, as imagens poéticas que se apresentam em intervenções realizadas em campo, por sua vez, assumem a potência (e os riscos) de sua franca disposição ao espaço – muitas vezes insalubre, lúgubre, opressor ou desolador – dos interstícios da cidade. Nesses casos, não apenas a visualidade (entrada disponível para a pintura), mas todos os sentidos podem ser acionados de forma mais ou menos indiferenciada nas atmosferas suscitadas ou alteradas pelas intervenções realizadas *in situ*.

Trata-se de experimentações em geral efêmeras e nem sempre autorizadas, que atualizam a ausência de intencionalidades práticas

3 “O devaneio poético se define por um movimento de deformação de seus conteúdos primeiros [...] uma mobilidade e um devir, que implicam descentralização do ponto de vista imediato e a integração de elementos novos” (Wunenburger, 2014, p.39).

pela qual se caracterizam os espaços intersticiais. Por tais razões, essas obras são sujeitas a desaparecer, a perecer ou a desprender-se de qualquer contexto mediante as tantas intervenções a que podem se submeter os interstícios urbanos. Por essa razão, as imagens poéticas das intervenções *in situ* inauguram atmosferas nas quais reforça-se o caráter intersticial dos interstícios, por assim dizer: por meio delas insinuam-se existências ocultas ou recalçadas, sem se revelar por completo; amplificam-se minúcias ou retraem-se estruturas despropositadas; aproxima-se o distante ou dilata-se o infinitamente próximo.

Ora manifestando-se como inscrições textuais em muros ou no piso, ora como demolições parciais ou pequenas construções, grafismos, desenhos, pinturas, as imagens poéticas das obras realizadas *in situ* a serem comentadas enunciam paisagens latentes nos espaços intersticiais e os abrem a modos diversos de apreensão. Embora pouco evidentes em certos casos, as matérias trabalhadas pelas intervenções que comentaremos não são outras senão as da paisagem. Com efeito, trata-se de imagens poéticas manifestas espacialmente que revelam paisagens possíveis em situações em que elas se mostrariam bastante improváveis. Por instaurarem novas atmosferas corporeamente vivenciáveis, por se inscreverem em um “‘pensamento latente’ que residiria atrás das formas visíveis” e por revelarem “o que já estava ali”, liberando e desvelando “um novo plano de realidade” (Besse, 2014, p.63), tais intervenções põem em jogo, propriamente, a experiência da paisagem sob a perspectiva do fazer poético.

Nesse sentido, parece-nos significativo o modo como a arte passa a voltar-se à paisagem a partir das últimas décadas do século XX, ao deixar os limites dos ateliês, manifestando o interesse por intervenções diretamente realizadas *na natureza*. Em seu livro *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Colette Garraud pontua que seria precipitado dizer que os artistas ligados a movimentos como a *Land Art* ou a *Earth Art* tenham empreendido um *retorno* à natureza, em sentido estrito, uma vez que o projeto de sair dos lugares consagrados da arte não os levou, necessariamente, para territórios virgens. O aborrecimento ante a superabundância de obras que conduziu

diversos artistas a abandonar o espaço confinado de seus ateliês e dos museus e a dirigir-se à *land*, ao solo, à vastidão dos territórios e à paisagem suscitou, igualmente, a investigação acerca de novas formas de intervir no meio urbano e de nele revelar a presença da natureza, muitas vezes tão devastada quanto arrebatadora. Não se trata de um retorno, haja vista que, em ambos os casos, tanto nas experimentações realizadas em lugares longínquos e inabitados como em intervenções empreendidas no centro de áreas metropolitanas, a ideia de natureza aparece não mais como realidade perdida à qual a arte deveria retornar, como “meditação romântica” ou como “nostalgia de uma suavidade pastoral” (Garraud, 1994, p.8). Ao contrário, por assumir a natureza em sua estranheza e em sua potência incessante, parte significativa das obras contemporâneas realizadas *in situ* aborda o contato com a natureza como uma relação de forças, razão pela qual nessas obras a “paisagem – e algumas vezes a paisagem devastada pela indústria – aparecerá, ao contrário de uma nova Arcádia, como um lugar de confronto” (ibidem).

Garraud avalia que seria também precipitado ou paradoxal afirmar que as experimentações empreendidas *in situ* após os anos 1960 teriam proposto um efetivo retorno ao real, tendo em vista que essa já era uma das preocupações e uma das principais características da arte moderna. Para a autora, o que, de fato, configura uma das novidades centrais das intervenções contemporâneas realizadas no espaço e do modo pelo qual elas abordam a natureza é a radicalização das formas de representação e a definitiva ruptura com qualquer ideal de *mimesis*, por mais que ele já estivesse há muito tempo em desuso. À medida que os artistas passam a criar obras na natureza e, mais do que isso, passam a servir-se diretamente das matérias brutas que ela lhes oferece, eles são impelidos a desenvolver formas de expressão que não se confundem com a natureza, caso contrário suas obras desapareceriam no meio natural (Garraud, 1994, p.9). Do tensionamento entre natureza e artifício proposto por parte significativa dos trabalhos realizados *in situ* decorrem diversas questões que acompanham o modo pelo qual a natureza tem sido abordada na arte contemporânea, tais como a passagem do tempo e a entropia,

a devastação e a permanência, o efêmero e o transitório, o corpo e o movimento, as fronteiras, entre outras.

Um dos pontos centrais das reflexões de Colette Garraud acerca da presença da natureza na arte contemporânea, o qual talvez seja reconhecível tanto nos trabalhos realizados em territórios longínquos e inabitados, no coração da natureza, como naqueles que se voltam a perscrutar sua ocorrência incessante no meio artificializado das grandes cidades, corresponde à retomada de um pensamento selvagem. Para muito além de aspectos plásticos associados a certo primitivismo, ainda que eles sejam frequentes nas obras de alguns artistas contemporâneos – do gesto quase ritualístico de inscrever signos nos troncos de árvores ao empilhamento de pedras em menção a sociedades totêmicas –, o pensamento selvagem reconhecido por Garraud nos modos pelos quais a natureza é convocada a participar da arte contemporânea remonta aos laços existenciais que unem homem e Terra. Nesse sentido, o interesse manifesto pelos mitos, pelos modos de vida tribais, pelas crenças e pelos ritos faria mais do que retroceder à figura do homem primitivo como possível mediador entre os comportamentos das sociedades contemporâneas e a natureza. Ao contrário, o pensamento selvagem manifestaria que, de modo atemporal e apesar de quaisquer adversidades, é dado ao homem reportar-se de maneira desinteressada à natureza. Em suma, Colette Garraud encontra no desvio da etnologia tradicional proposto por Claude Lévi-Strauss o sentido do pensamento selvagem retomado pela arte contemporânea, definindo-o como “um atributo universal do espírito humano: o pensamento no estado selvagem que é presente em todo o homem – contemporâneo ou antigo, próximo ou distante –, sem ter sido cultivado e domesticado com vistas a finalidades produtivas” (Lévi-Strauss apud Garraud, 1994, p.71).

A compreensão de que a arte contemporânea visita a natureza com um olhar inculto e não civilizado, situado aquém das intencionalidades práticas, permite inferir que certas obras de arte realizadas *in situ* em meio às grandes cidades possam contribuir para o desvelamento de paisagens latentes nos interstícios urbanos. Para tanto, cumpre investigar, nos entremeios das cidades, intervenções que

assumam propriamente o pensamento selvagem, isto é, que proponham, na desativação das finalidades objetivas, aberturas possíveis ao inumano, que manifestem o “desejo de fusão, nutrido pela lembrança do ‘sentimento oceânico’ infantil” (Garraud, 1994, p.73), da cumplicidade com que, na infância, nos fundimos ao mundo e nos mostramos ainda íntimos da natureza. Mais do que isso, para que invoquem a fruição paisagística nos interstícios, é preciso que as intervenções realizadas *in situ* com vistas à paisagem acolham a dimensão do indesejado, do não previsto e do não tematizado e que, sem domesticá-la, ofereçam formas de acesso a tal dimensão.

Em meio às grandes cidades, a realização de obras de arte no espaço que rompem com o pragmatismo de seu cotidiano pode remeter ao princípio incessante da natureza que permeia o urbano, se tal princípio for compreendido não como o motor de fenômenos atomizados, mas como uma entidade globalizante (Garraud, 1994, p.73). A potência cósmica da natureza pode ser desvelada nas imagens poéticas que participam das intervenções *in situ* que acolham as matérias fundamentais em seu estado bruto, não amansado e anterior a qualquer esforço de formalização, trazendo à tona a intimidade profunda entre as zonas insondáveis do ser – tornado inoperoso e aberto ao inumano na paisagem – e a materialidade fundamental da Terra.

A relevância das intervenções empreendidas espacialmente nos interstícios urbanos, assim, reside no fato de que elas se encontram aquém e além das intencionalidades das representações objetivas, o que permite que nelas encontremos meios propícios para a expressão de paisagens latentes. O ponto comum que pretendemos detectar dentre as diversas experimentações que serão comentadas corresponde à ausência de qualquer literalidade nos modos pelos quais as imagens poéticas nelas se fazem presentes. Trata-se de intervenções que apresentam novamente as atmosferas dos interstícios, e de modo completamente novo, representando-os não de maneira mimética ou estereotipada, mas sincera às imagens originárias. Nelas se cumpre o trajeto da deformação das imagens e se confirma “esse método sinóptico e contrastado [que é] a condição não de uma totalização que fecharia novamente a representação sobre ela mesma,

mas de uma exploração viva e sempre inacabada das profundezas do mundo” (Wunenburger, 2014, p.40).

A criação de novas atmosferas por meio das quais são desveladas as oportunidades oferecidas à experiência de paisagem nos interstícios urbanos põe em questão a possibilidade de convívio entre dimensões imaginais e sensíveis. Em outras palavras, as imagens poéticas das quais se impregnam as atmosferas propiciadas pelas intervenções realizadas *in situ* favorecem o mútuo entrelaçamento entre aquilo que, embora situado aquém da possibilidade de reconhecimento sensível, alimenta o inconsciente por vias imaginais, e as manifestações propriamente sensíveis que, por meio das atmosferas, constituem a modalidade inaugural da experiência estética. Embora a imagem poética seja “originária cronologicamente e logicamente anterior ao percebido e ao concebido, [...] sua atualização psíquica pode então ser plenamente contemporânea à percepção. A imagem organiza e pré-molda a própria percepção dos objetos, sobrecarregando sempre as expectativas e as valorizações” (Wunenburger, 2014, p.233).

O desatino: a que será que se destina?

Ao refletirmos sobre uma poética dos interstícios urbanos e sobre as oportunidades que tais espaços podem oferecer ao desvelamento de paisagens latentes em meio à cidade, procuramos estabelecer aproximações possíveis às noções, um tanto fugidias, de *indestinado*, de *inumano*, de *indeterminado*. Ainda que diversos autores tenham se atido profundamente sobre esses assuntos ao longo da história do pensamento e ainda que algumas de suas reflexões, sobretudo aquelas tecidas nas últimas décadas, tenham sido comentadas nos capítulos iniciais, restam ainda para nós, e possivelmente para o leitor, inesgotáveis dúvidas sobre o que sejam o *indestinado*, o *indeterminado*, o *inumano*. Receamos que essas dúvidas não sejam suficientemente esclarecidas, mas contamos com o alento, embora desconfortável, de saber que talvez elas nunca o sejam. Talvez o

pensamento não dê nunca conta de resolvê-las, cabendo aos poetas se perguntarem, insistentemente,

O que será que será?
 [...]

Está na natureza, será que será?
 O que não tem certeza, nem nunca terá
 O que não tem concerto, nem nunca terá
 O que não tem tamanho
 [...]

O que será que será?
 Que vive nas ideias desses amantes
 Que cantam os poetas mais delirantes
 [...]

Em todos os sentidos, será que será?
 O que não tem decência, nem nunca terá
 O que não tem censura, nem nunca terá
 O que não faz sentido
 [...]

O que será que será?
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem vergonha nem nunca terá
 O que não tem juízo
 (Chico Buarque, *O que será? (À flor da terra)*, 1976.)

A boa poesia não se deixa apreender por completo, na profundidade de sua matéria pulsante, e, para além das conotações mais evidentes da canção de Chico Buarque e dos sentidos específicos que suas interpretações podem adquirir se considerado o contexto de ditadura e repressão vigente à época em que foi escrita,⁴ é possível

4 Em declaração transcrita por Wagner Homem (2009, p.126), Chico Buarque conta que, em 1992, ao ter acesso ao conteúdo de sua ficha no Departamento de Ordem Política e Social (Dops), achou curiosa a interpretação feita pelos censores a respeito da canção: “acho que eu mesmo não sei o que existe por trás dessa letra e, se soubesse, não teria cabimento explicar”.

depreender da única questão colocada repetidamente (o que será que será?) e das tantas situações a que ela se refere (o que não tem concerto, o que não tem tamanho, o que não faz sentido, o que não tem juízo), simplesmente, a impossibilidade de resposta. Sem saber o que é, refere-se a algo que se faz sentir no presente e que talvez se lance, sem resolução, ao porvir, como indica a repetição insinuante do futuro seguida de interrogação: “será que será?”. Sem saber o que é, nem sequer se virá, de fato, a ser, *sente-se* algo “que vive nas ideias desses amantes, que cantam os poetas mais delirantes”, algo que não tem destino, algo que não se deixa apreender pelo raciocínio e que, no entanto, se cumpre no que nos assoma em pleno desatino.

A cada verso, quanto mais pergunta *o que será*, mais a canção aprofunda o seu mistério, sem nunca revelar a que se refere, insinuando em palavras os seus conteúdos velados. “Está na natureza, será que será?”, infere ao mesmo tempo que questiona um dos tantos versos da canção. Se a existência, talvez na natureza, daquilo que não tem governo, certeza ou juízo, de algum modo, pode ser entendida como a condição para que a humanidade exista como tal – com seus governos, suas certezas e seus juízos –, há outros termos, possivelmente correlatos *àquilo* a que se refere a canção, que se mostram igualmente misteriosos e irrevogáveis para que haja mundo humano, quais sejam o inumano e o natural (Bartolini, 2018, p.164).

Procurar modos objetivos de decifrar os significados ocultos dos versos citados talvez seja tão insatisfatório quanto tentar interpretar superficialmente a matéria profunda de que se constituem os sonhos ou amansar por completo a alteridade da natureza, buscando, em vão, dominar seu conteúdo inumano segundo intencionalidades práticas ou destinações racionais. O que a canção dá a saber, apenas, é que há algo estranho, que não se sabe o que é nem o que será, que eventualmente nos aparece e que não se assemelha a nada que se possa controlar ou prever, algo imensurável, indesejado.

Sem fazer qualquer menção à paisagem, a canção de Chico Buarque não deixa de se remeter, talvez, *àquilo* que escapa ao conhecimento lógico e às intenções de controle, ao inumano de que se nutre o fazer poético e ao qual somos irresistivelmente conduzidos no

instante em que ocorre a fruição paisagística. Mais do que isso, seus versos sinalizam a impossibilidade de sua dominação ou recusa. O homem não pode existir sem o inumano na mesma medida em que a condição humana pressupõe as relações que estabelecemos com a Terra. O homem e a natureza são fundamentalmente distintos, mas não podem ser separados: a condição de abertura do mundo humano reside no fechamento irreduzível da Terra, que, por sua vez, só pode aparecer como Terra, isto é, como inumano, no que o mundo se abre.⁵ Nas interações sempre instáveis entre humano e inumano, cumpriria, ao invés de acreditar na possibilidade de pleno controle ou imposição de um sobre o outro, “assumir que a natureza, a Terra, nas suas expressões mais diversas, é algo irrecusável, inclusive no urbano” (Bartalini, 2018, p.164). Cumpre aceitar a paisagem, por sua vez, como expressão de desatino.

Se a natureza é tão misteriosa quanto irrecusável à condição humana, a paisagem nos apresenta de forma arrebatadora o inumano. Na paisagem nós nos sentimos desorientados, desatinados e, ao mesmo tempo, nos tornamos cúmplices das manifestações misteriosas da natureza sem que sejamos capazes de apreendê-las ou representá-las por completo. Nós as sentimos, mas se alguém nos pergunta o que são, já não sabemos explicar.⁶ E se tentamos descrever tal experiência objetivamente, prontamente ela arrefece e cessa de existir. No instante fugidio em que ocorre, talvez por descuido ou desativação momentânea da racionalidade, a paisagem nos expõe

5 “A Terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vive como a que abriga.” (Heidegger, 2010, p.105)

6 A impossibilidade de explicação ou de representação objetiva do inumano remete, ainda que indiretamente, à dificuldade de definição de conceitos fundamentais observada ao longo da história do pensamento. Vê-se, por exemplo, a consciência de tal dificuldade manifesta por Santo Agostinho em suas *Confissões*, no que ele se refere à noção de tempo como algo que só se dá a saber antes de ser formulado conceitualmente: “Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada” (Agostinho, 1964, Livro XI, 14, 17).

“em todos os sentidos [...] o que não faz sentido [...] o que não tem tamanho [...] o que não tem concerto [...] o que não tem juízo”.

Desatinados, talvez tomados pela loucura divina,⁷ somos conduzidos pela paisagem ao inumano com que a natureza se manifesta em suas mais diversas feições. Em tal condição, a paisagem não faz qualquer concessão às deduções lógicas, aos esforços de objetivação, por um lado, nem às projeções meramente subjetivas, à saliência um tanto presunçosa de visões tão isoladas quanto ajuizadas, apenas, no sujeito, por outro, desfazendo-se logo diante da tentativa de imposição de qualquer visão sentimentalista. A paisagem nos arrebatava e arrebatava qualquer esforço de análise em termos objetivos ou de enxerto de sentimentos que lhe sejam externos ou postíços. Na dificuldade de defini-la e na impossibilidade de associá-la a qualquer outra coisa sentida, a paisagem reivindica um sentimento originário que nela enraíze intimamente, no que a “vontade da razão [...] dá lugar à linguagem da revelação, que não está em poder dos homens, mas, antes, dele se apodera” (Carchia, 2009, p.218).

7 O estranhamento que a natureza nos infunde e que nos conduz, ao mesmo tempo, ao reconhecimento da dimensão mais profunda e verdadeira do Eu remonta ao lugar onde, segundo Platão, Sócrates teria realizado um diálogo com Fedro sobre as loucuras divinas, quais sejam a profecia, o delírio místico, o amor e a poesia. Esse diálogo aconteceu no que Fedro e Sócrates se dispuseram ao acolhimento da natureza em sua revelação e em seu mistério, num “lugar de repouso encantador. Este plátano é largo e altaneiro; quanto ao salgueiro, alto e oferecendo muita sombra, é de grande beleza [...] de sob o plátano jorra uma belíssima fonte, e sua água é fresquíssima, o que pode ser atestado por meu pé [...]. E quão agradável e magnífica é a frescura da brisa que ressoa com penetrante música de verão do coro das cigarras!” (Platão. “Fedro”. In. Platão. Diálogos III (Trad. Edson Bini). São Paulo: Edipro, 2008, p.36). Para Gianni Carchia, é significativo que, na história do pensamento ocidental, tenham aparecido em tal lugar, pela primeira vez, “as ideias capazes de circunscrever a paisagem como espaço mítico-epifânico e, por isso mesmo, estético” e que ele se caracterize, na descrição de Sócrates, como lugar “onde o controle do homem sobre o mundo é menor, onde o mundo se torna epifania, espaço do evento e do mistério [...] para que crie aquele estranhamento capaz de nos conduzir, justamente diante do espetáculo da evidência natural, justamente no âmago da exterioridade [...] ao coração da interioridade” (Carchia, 2009, p.217-8).

Ante a incapacidade de assimilação plena dos conteúdos do mundo pelo raciocínio, a paisagem nos faz lembrar de que há dimensões inumanas das quais se constitui o humano. Talvez a paisagem nos exponha à infância do mundo ao nos lançar, intimamente, à nossa própria infância, época em que “apenas a matéria vida era tão fina”,⁸ ou, ao menos, à sombra das dúvidas, do assombro e do encantamento de criança ante o indeterminado, aos rastros do inumano que persiste em nós (Lyotard, 1990, p.11). Em desatino, podemos nos sentir novamente íntimos da natureza, como quando criança (Rilke, 2009, p.62), pois já não somos capazes de impor-lhe qualquer vontade ou decisão. Sua estranheza e seu encanto se apoderam de nós por completo, sem explicar-se, sem nada esclarecer. O inumano é indeterminado e sua emergência não prevê certezas, nem clareza, nem destino. O inumano a nada se destina e, nele, a sina não se nos ilumina.

Em desvelamentos inconclusos, nos quais sempre são prometidos horizontes porvir, a paisagem nos dispõe à alteridade irreduzível da natureza, à sua dimensão desmedida. Escapando à luz do pensamento e dos conceitos, fugindo alheio a qualquer intencionalidade objetiva, talvez o inumano não possa ser aludido ou enunciado senão pela poesia, o que nos dá a esperança de termos contribuído por meio das reflexões tecidas acerca de uma poética dos interstícios, se não à

8 Passado o instante de desatino a que corresponde o acesso à paisagem, enquanto permaneceremos nos limiares tênues entre o humano e o inumano, talvez possamos lançar os olhos ainda umedecidos à infância e àquilo dela que ainda nos habita, entre acasos e sinas, e perguntarmos melancólicos, sem achar resposta,

Existirmos: a que será que se destina?
 Pois quando tu me deste a rosa pequenina
 Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
 Do menino infeliz não se nos ilumina

Tampouco turva-se a lágrima nordestina
 Apenas a matéria vida era tão fina
 E éramos olharmo-nos intacta retina
 A cajuína cristalina em Teresina

(Caetano Veloso, *Cajuína*, 1979)

compreensão do que seja o inumano, ao menos ao reconhecimento das situações em que ele nos acena e, com isso, à valorização das ocasiões latentes em que a paisagem talvez possa nos desatinar nos interstícios urbanos.

O fazer, o não fazer e o fazer poético

No célebre ensaio *Sobre o que podemos não fazer*, Giorgio Agamben (2014) apresenta as diferenças entre potência e poder. Se a potência, por um lado, pressupõe a possibilidade de fazer algo que, no entanto, não encontra modos de efetivar-se, o poder, por sua vez, no que é exercido ativamente, decreta o fim da potência, tornando o homem impotente. Para Agamben, mais graves do que a inibição que a operação do poder exerce sobre a potência, isto é, sobre aquilo que, potencialmente, pode-se fazer, mas não se faz, são as tentativas de se resolver tudo por meio do fazer e a crença de que o poder tudo pode, o que nos leva a esquecer, muitas vezes, daquilo que podemos *não fazer*.

Compreendida como a *capacidade* de fazer algo, não como a sua efetivação, a potência é constituída, em igual medida, pela impotência. Decorre disso a ambivalência apontada por Agamben, segundo a qual todo poder fazer é também, desde sempre, um poder não fazer. A noção de impotência, por sua vez, não significa apenas ausência de potência nem deveria ser encarada como uma falha passível de superação pelo homem. Ao contrário, a possibilidade de não fazer, ou seja, de não exercer a própria potência, é tão constitutiva da condição humana quanto a possibilidade de fazer, de exercer o poder. A potência humana, nesse sentido, não seria medida apenas naquilo que o homem é capaz de fazer, mas, sobretudo, na *desmedida* daquilo que excede sua capacidade ou naquilo que, mesmo sendo capaz, ele opta por não fazer. Deixar de assumir a impotência e desprezar a importância daquilo que podemos não fazer significa desconsiderar o que nos torna humanos, o único “animal que pode a sua própria impotência”, e que nos diferencia de todos os outros viventes, que

“podem apenas a sua potência específica, podem unicamente este ou aquele comportamento inscrito na sua vocação biológica” (Agamben, 2014, p.72), o que permite a Agamben inferir que

separado da sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer, o homem moderno crê-se capaz de tudo [...] quando deveria, ao contrário, dar-se conta de ser entregue em medida inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu todo o controle. Ele se tornou cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que não pode ou pode não fazer (Agamben, 2014, p.72).

O não fazer é acolhido nos interstícios urbanos a contrapelo do fazer objetivo e dos esforços de organização racional do meio urbano. Na condição de espaços nos quais as intencionalidades que conformam a cidade se desativam, os interstícios urbanos oferecem oportunidades ao reconhecimento da potência humana ao nos expor àquilo que não pode ser controlado, previsto ou quantificado – em suma, ao *não feito*. Em sua condição inumana, a diversidade de manifestações sensíveis e imaginais da natureza, que permeia veladamente os espaços intersticiais e que mobiliza o interesse dos estudos aqui apresentados, permite inferir a potência que há em *não fazer* no que diz respeito à paisagem, cuja ocorrência pressupõe a desativação de qualquer objetividade.

As paisagens latentes ou os germens de paisagem detectados em certas situações intersticiais corroboram o interesse em assumir o não fazer não necessariamente como falha ou lapso do fazer humano, mas como condição de sua potência – e como propensão à paisagem. Ainda que de modo incidental ou inconsciente, a potência humana se apresenta, talvez em sua condição mais genuína, na ausência de decisões e na indefinição pelas quais se caracterizam os interstícios urbanos, mas não como efetivação objetiva de intenções ou desígnios, e sim como a sua retração ante a abertura ao porvir, ao que se pode não fazer, ao inumano.

No fundo, na profundidade do ser de onde emergem, talvez tenham origens igualmente incidentais ou inconscientes as

pulsações que mobilizam o fazer poético e que reverberam à superfície das palavras na boa poesia. O poeta não pode se apropriar da linguagem – é ela quem dele se apodera –, mas faz uso da língua a despeito de qualquer finalidade objetiva. Na poesia, a linguagem é tornada inoperante ao ser deslocada da razão comum. Seus sentidos corriqueiros são desativados um a um no que a língua é expropriada, subvertida e devolvida de modo completamente novo. Mesmo quando conhecemos as palavras das quais o poeta faz uso, estranharmos por completo o que elas querem dizer a cada verso, como se desconhecêssemos nossa própria língua, como se fôssemos estrangeiros ou balbuciássemos, crianças, as primeiras sílabas.

Na poesia, a linguagem se torna inoperante à medida que se torna íntima dos conteúdos inumanos que persistem tanto na natureza como em nós, embora recalcados pelas vontades da razão e pelas intencionalidades objetivas. Subvertida poeticamente, a linguagem acolhe as marcas do inumano que nos define como humanos e pelo qual a Terra se faz Terra. A poesia demanda a intenção de escrevê-la, mas ela logo se desfaz ou mal chega a se constituir a menos que as intenções racionais sejam retraídas, a menos que o fazer poético seja um *não fazer prosaico*. As intenções que mobilizam a poesia não visam ao atendimento objetivo de comunicar o que nos ocorre à superfície do pensamento; embora elas demandem pensamento, sua origem enraíza antes nos anseios irrecusáveis que emergem desde o fundo inumano que nos constitui veladamente. Em outros termos, nada impede o poeta de fazer uso prosaico da linguagem, mas, para que haja poesia, ele opta por *não fazer*.

Por transitar os limiares entre o fazer e o não fazer, por acolher testemunhos do inumano que traz em si e por revelar o homem em sua potência e em sua impotência ante o imensurável, o fazer poético é condição para que o fazer projetual em paisagismo não deixe de lado ou inviabilize o que o motiva fundamentalmente – a paisagem. Nesse sentido, embora seja bastante evidente que os casos de espaços intersticiais abordados neste livro não correspondem a situações de excepcional interesse paisagístico, muito menos a referências a serem transpostas e adotadas objetivamente em projeto, parece-nos

plausível admitir, por outro lado, as contribuições que sua abertura ao indeterminado, ao imprevisto e ao indesejado com que neles a natureza manifesta sua alteridade pode oferecer ao fazer projetual que acolha tal abertura.

Se a paisagem nos acomete em desatino, cumpre ao fazer projetual em paisagismo, para além das intencionalidades e demandas práticas que o acompanham, mobilizar-se pelo desejo de favorecer, tanto quanto possível, a retração do espírito e a deflagração do inumano a que corresponde a experiência paisagística. Não há o que fazer, objetivamente, para que se possa remeter ao inumano, que pronto escapa ao pensamento lógico, que excede a razão comum. O imensurável da natureza só se oferece ao não fazer. É somente ao tornar inoperante a linguagem da qual se serve que o fazer poético pode acolhê-lo, na mesma medida em que, para que remeta à paisagem, o projeto em paisagismo deve valorizar as oportunidades que lhe são consentidas de reservar aberturas ao porvir, ao que não pode ou não cabe ser totalmente previsto ou controlado. Para que não se perca a paisagem no fazer em paisagismo, isto é, para que ele possa enunciar o que escapa à sua própria capacidade de assimilação e acenar ao inumano que traz consigo, cumpre assumir em projeto as ocasiões em que sua linguagem pode ser subvertida e em que as intencionalidades objetivas possam ser desativadas.

Sem deixar de ser projeto, *intenção* que se lança ao futuro desde o presente, parece razoável aceitar a inconclusão das intencionalidades e admitir a impossibilidade das totalizações no fazer em paisagismo. São significativas, nesse sentido, as reflexões de Jean-Marc Besse (2009) acerca da paisagem compreendida como projeto que dão corpo à parte final do ensaio intitulado *As cinco portas da paisagem*. Considerando e conciliando ao longo do texto a pertinência de diferentes abordagens acerca da paisagem – realistas, subjetivistas, culturalistas, fenomenológicas e, por fim, projetuais –, sem procurar eleger dentre elas definições unívocas, Besse recomenda fundamentalmente a quem se dedica a pensar a paisagem ou a nela intervir que se evite as sínteses totalizadoras e que se aceite a paisagem como uma “unidade sem síntese, ou, mais precisamente, sem totalização [...]

Não seria isso, finalmente, a experiência paisagística por excelência: a do pensamento aberto?” (Besse, 2014, p.65). Corrobora a necessidade de assumir a incompletude inerente ao pensamento e ao fazer projetual que se lança à paisagem o argumento de que “um mundo do qual eu posso representar o começo e o fim já não é para mim senão um objeto, que eu posso percorrer pelo olhar ou pelo pensamento [...], mas que eu já não habito” (ibidem).

Não menos relevante que a conclusão do ensaio, a porta pela qual Besse acessa a paisagem sob a perspectiva projetual merece especial menção pelo fato de assumir o projeto como meio de retomada, ainda que “concertada e voluntária”, da abordagem experimental da paisagem (Besse, 2014, p.56). Analogamente, essa circunscrição do caráter do projeto em paisagismo e a relação direta que ele deve estabelecer com os desvelamentos sempre inconclusos da paisagem conferem ao paisagista a atribuição de “portador do sítio e de suas potências programáticas” (ibidem).

Se as reflexões de Besse contribuem de modo significativo para evidenciar a relação inextricável entre projeto e experiência de paisagem, podemos questionar, todavia, de que modo o *concerto* e a *vontade* que mobilizam o projeto no sentido da retomada da experiência paisagística podem ser trazidos a efeito sem que terminem por inibi-la em sua eventualidade desconcertante e incidental e, ainda, de que modo o sítio poderia ser portado pelo paisagista não apenas em seus aspectos objetivos e analisáveis ou em suas *potências programáticas*, mas naquilo que escapa a qualquer programação, que escapa aos esforços de destinações e às intencionalidades. Em outros termos, mais do que portador do sítio, “caberia ao paisagista ser portador do inumano”.⁹

Vimos anteriormente que a arte (seja na pintura, seja em intervenções realizadas *in situ*) oferece meios à expressão e à valorização

9 Fazemos referência, aqui, à conferência de Vladimir Bartalini intitulada *A paisagem como projeto no meio urbano contemporâneo*, proferida em 7 de novembro de 2019 na 1ª Conferência Internacional sobre a Filosofia da Paisagem – Pensar a Paisagem no Antropoceno, realizada pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

das dimensões veladas e misteriosas da natureza que podem emergir nas paisagens latentes dos interstícios urbanos, sobretudo se considerarmos que a arte “dá testemunho de um real inumano, de um real que supera as capacidades humanas de apreensão” (Bernard, in Lyotard, 2009, p.11). De algum modo, apresentamos, também, oportunidades que a palavra oferece à expressão de imagens poéticas que trazem à tona consigo pulsações do inumano e que podem remeter genuinamente ao estranhamento profundo que o princípio originário da natureza infunde em nós, até mesmo em situações improváveis imiscuídas na dimensão intersticial das grandes cidades. No que diz respeito ao fazer projetual em paisagismo, por fim, sem trazer respostas objetivas ou propor soluções definitivas, o pensamento e os jardins concebidos pelo paisagista Gilles Clément sinalizam oportunidades de subversão da linguagem da qual o projeto se serve e pela qual ele pode permanecer voluntariamente aberto ao desconcerto que a paisagem nos provoca, acolhendo com igual interesse e com igual importância, no fazer poético, o fazer e o não fazer.

Conforme sinalizamos no segundo capítulo, Clément associa fundamentalmente a diversidade com que os seres da natureza germinam à superfície da Terra à ausência de intencionalidades pela qual se caracterizam certos espaços abandonados, residuais ou, simplesmente, incultos. Sem dizer respeito, exclusivamente, nem à cultura, nem à natureza, sendo distintos tanto das reservas naturais, preservadas e zeladas artificialmente, como dos territórios antropizados, esses espaços se espriam de forma fragmentária por todo o planeta, de modo a constituir um território difuso, não institucionalizado ou racionalizado e aberto a toda a sorte de interações naturais e de manifestações sensíveis da natureza em seu fundo indecifrável. A esse território tão desconexo quanto abrangente, irradiado intersticialmente por todo o mundo, ao qual o paisagista destina suas reflexões conceituais e do qual emerge o princípio de seus projetos, Clément atribui o nome de *terceira paisagem*.

Com efeito, conciliando aspectos de ordem propriamente paisagística e aportes em saberes científico-biológicos nos quais encontram respaldo as questões centrais do pensamento de Clément, suas

reflexões se destinam eminentemente ao fazer projetual em paisagismo. Afora a caracterização das formas pelas quais a natureza recobre os espaços indecisos em seu princípio originário, manifestando-se sob as formas mais diversas, a proposição de posturas a serem adotadas pelo homem na terceira paisagem é lastreada, sobretudo, por um modo específico do fazer poético em paisagismo: observar antes de agir; tornar-se íntimo das dinâmicas e dos processos de trocas entre os elementos naturais de modo a compreendê-los profundamente e considerá-los como matéria fundamental da qual se servem as intervenções projetuais.

Para Clément, os jardins estão não apenas submetidos a processos constantes de transformação como também é inerente à noção de jardim assumi-los e assimilá-los. Nesse sentido, o território fragmentário e disperso da terceira paisagem constitui o mais fundamental dos jardins, o *jardim planetário*.¹⁰ O esforço pelo controle ou pela inibição das manifestações originárias da natureza compromete a diversidade de expressões paisagísticas que os jardins abrigam. Nesse sentido, trata-se especificamente de admitir os *jardins*

10 A ideia de jardim planetário proposta por Clément consiste, em termos gerais, na compreensão e na representação do planeta como um jardim. Para o autor, o caráter finito e limitado que caracteriza os jardins pode ser reconhecido nos limites da biosfera, os quais imprimem certo confinamento a tudo aquilo que é vivo. Sob essa perspectiva, há um sentimento de finitude ecológica restrita aos limites do planeta, o que permite compreender o conjunto dos espaços que se abrem à diversidade da natureza como um único jardim, embora fragmentário, um jardim planetário (Clément, 2005, p.8). Com efeito, Clément utiliza o termo fragmentos (*fragments*) como característica inerente aos espaços da terceira paisagem. Eles não se definem, necessariamente, por nenhuma semelhança de forma, de origem ou de extensão. O que permite agrupá-los sob a ideia de terceira paisagem é o fato deles constituírem um território de refúgio à diversidade, a qual, em qualquer outro lugar, é eliminada (Clément, 2005, p.10). Tais situações não exprimem nem o poder nem a submissão ao poder (Clément, 2005, p.11), isto é, são espaços que se situam entre os territórios intencionalmente ordenados pelo homem e aqueles reservados à natureza e que permanecem abertos ao porvir na medida em que não se submetem à organização nem de uns, nem de outros. Gilles Clément. *Le jardin planétaire*. Paris, Albin Michel, 1999.

em movimento,¹¹ isto é, de adotar posturas de projeto, de manejo e de manutenção atentas e abertas ao que há de estranho, misterioso e incontrolável da natureza. Podemos acrescentar que se trata, no fazer em paisagismo, de manter entreabertas as margens de indefinição e de indeterminação das quais se nutre o imaginário profundo, pelas quais podem emergir desde as camadas insondáveis do inconsciente imagens poéticas e pelas quais pode ocorrer, propriamente, a fruição sensível da paisagem.

Entre intenções projetuais e oportunidades oferecidas à desativação de qualquer intencionalidade, os desafios colocados à terceira paisagem demonstram a ambiguidade e a ambivalência dos espaços intersticiais e sinalizam as formas pelas quais o fazer poético em paisagismo pode assimilá-las: por um lado, enquanto territórios indelinados, de refúgio à diversidade, os interstícios podem demandar, num primeiro momento, posturas que visem à mínima interferência ou até mesmo o favorecimento das dinâmicas naturalmente estabelecidas entre os elementos neles existentes; por outro, se compreendidos como lugar da invenção possível, como frestas latentes à emergência de imagens poéticas e à fruição sensível, os interstícios nos impelem a adotar posturas eminentemente ativas, por meio das quais as intervenções nos processos naturais de transformação nasçam do profundo reconhecimento das matérias que os constituem e de suas dinâmicas (Clément, 2008, p.28). Para compreendermos a complexidade e a diversidade possíveis de condutas projetuais indiretamente sinalizadas a partir do reconhecimento imaginal e sensível dos interstícios e para que o projeto em paisagismo remeta propriamente à paisagem, acolhendo as manifestações da natureza

11 Os espaços negligenciados e os terrenos incultos, segundo Clément, correspondem aos “mais imediatos dos jardins”. São espaços que não se aparentam às reservas naturais, intencionalmente preservadas e mantidas, posto que são marcados “por uma imperfeição originária, onde as evoluções são rápidas, os encontros entre as espécies frequentes, os equilíbrios recorrentes, a indecisão soberana” (Pieri, 2005, p.71). Por serem distintos tanto das áreas de preservação como das terras cultivadas pelo homem, os terrenos incultos “excluem simultaneamente a natureza e a agricultura, fazem pensar o que se poderia fazer de melhor. [...] Um jardim, por exemplo?” (Clément, 1994, p.14).

em sua radical alteridade, cumpre assumir, por princípio, o indesejado, o não tematizado ou, em outros termos, o inumano no fazer poético referente à paisagem. Em outras palavras, cumpre “instruir o espírito do não fazer como se instrui o espírito do fazer” (Clément, 2005, p.59).

Seguindo o pensamento de Clément, consentimos a necessidade de que o projeto em paisagismo deva ter, como ponto de partida, a tentativa de reaproximação e de restabelecimento da intimidade para com o princípio originário pelo qual a natureza recobre os espaços indesejados, reconhecível em seus mais diversos processos de troca e de interações. Mesmo nas situações em que a natureza se faz profundamente implícita ou se manifesta por meios indiretos, os espaços intersticiais das cidades podem ser admitidos como jardins em movimento, nos termos de Clément, e podem contribuir significativamente para o fazer poético em paisagismo se reconhecermos que neles a paisagem pode ser acolhida em seu devir, como abertura ao inumano, como via pela qual transitam imagens poéticas e pela qual podem ser esteticamente apreciadas, em sua diversidade infinita, as manifestações da natureza.

Entre a experiência sensível da paisagem e a prática projetual em paisagismo, assumindo-se o indesejado e o inumano como condições necessárias tanto à fruição paisagística como ao afloramento de imagens e ao fazer poético referentes à paisagem, cabe, ainda, destacar a importância atribuída por Gilles Clément à *indecisão* e à *improdutividade*, as quais devem ser assumidas em posição de equilíbrio às *decisões* e ao *poder*. O projeto pode então ser compreendido como expressão de intenções e de decisões “que admite reservas e perguntas a serem feitas” (Clément, 2005, p.59), ou seja, como forma de apresentação, por meio de imagens poéticas, de intencionalidades claras, mas inconclusas, abertas à relação e ao convívio com aquilo que não pode ser programado, com o indeterminado da paisagem. Nesse sentido, é preciso lembrar que a *não organização* é a única possibilidade de existência de qualquer forma de organização; que o não fazer acolhe a potência velada do fazer; que a condição humana é eminentemente aberta e não absoluta e que, por

isso, nenhuma forma de ordenação racional dá conta de eliminar ou suprimir em definitivo o imensurável, “o princípio vital por meio do qual toda a organização se vê atravessada pelos lampejos da vida” (Clément, 2005, p.59) e pelo qual, em suma, o humano é atravessado pelo inumano.

O fazer poético em paisagismo não pode ignorar o contínuo gerar-se da natureza, por mais estranho que ele seja à condição humana, na mesma medida em que a fruição paisagística é inviabilizada se não nos dispomos a abandonar, ainda que provisoriamente, a objetividade cotidiana e se não nos abrimos ao mistério indecifrável da natureza em sua radical alteridade. É possível depreender dos escritos de Clément que não se trata de não intervir ou de aceitar apaticamente que as manifestações casuais da natureza assumam o lugar das intenções projetuais, mas sim de reconhecer intimamente as interações pelas quais a paisagem se diversifica para que, então, a diversidade e a mobilidade que lhes são inerentes possam ser acolhidas no projeto em paisagismo.

Analogamente, procuramos modos de demonstrar ao longo dos estudos aqui apresentados que a abertura dos interstícios ao porvir, na condição de fragmentos indecisos incrustados no território racionalmente ordenado das cidades, pode contribuir para a assimilação do caráter inconcluso do *projeto* em paisagismo, isto é, da condição pela qual ele pode ser entendido propriamente como fazer *poético*, que não se limita a propor respostas definitivas a questões colocadas na atualidade, mas que permanece aberto ao imprevisto, ao não programado, a questões e a desvelamentos vindouros.

Aquilo que, embora totalmente estranho e refratário ao pensamento lógico, estabelece ligações imediatas e profundas com as camadas insondáveis do imaginário, falando não apenas aos sentidos do corpo, mas também às pulsações da alma, persiste em latência sob a superfície cristalina das intencionalidades totalizantes. Referimo-nos, especificamente, à diversidade de manifestações da natureza, que, em sua dimensão inumana, nos é tão estranha quanto irrecusável, e ao inumano, igualmente irrevogável, que subjaz à racionalidade e que nos habita silenciosamente, tornando-nos humanos.

Das possibilidades de assumirmos a Terra como Terra e o homem como homem e de nos dispormos abertamente, nessas condições, àquilo que não tem cabimento nos esforços de pleno ordenamento ou que escapa às funcionalidades estritas, são decorrentes, por fim, as contribuições que uma poética dos interstícios pode oferecer ao *fazer poético* em paisagismo. Para que sejam admitidas as potencialidades paisagísticas manifestas de modo imprevisito e quase sempre indireto ou latente nos espaços intersticiais, cumpre, a princípio, consentirmos com as ocasiões oferecidas à desativação do ser em sua dimensão objetiva, da qual são tributárias tanto a fruição da paisagem, compreendida como experiência inapropriável, como a poesia, que expõe a linguagem em sua dimensão igualmente inapropriável.

Não nos parece estranho àquilo que cabe ao projeto em paisagismo mobilizar, o interesse que impele pintores a realizar excursões pelas bordas ou pelos entremeios da cidade, a fim de *reconhecer e exprimir*, em termos sensíveis, as feições de um território inevitavelmente indeciso, no qual a incompletude das frestas inerentes à ocupação do homem pode se oferecer aberta à manifestação originária da Terra. Também não nos parecem distantes das questões centrais do fazer projetual em paisagismo as posturas assumidas por artistas que se permitem envolver corporeamente nos interstícios da cidade e que, por meio de poços insólitos ou de *graffitis* subterrâneos, por exemplo, trazem à tona as marcas pulsantes, no presente, daquilo que é indesejado, que foge ao pensamento lógico, mas que, nem por isso, pode ser descartado, tampouco prevenido ou antecipado, existindo, simplesmente, em sua abertura ao porvir.

É indiscutível a demanda ou até mesmo a pressão que se coloca ao projeto em paisagismo pela definição de respostas práticas e objetivas no que diz respeito à programação de usos e atividades, à organização racional do espaço, à justa distribuição de recursos, entre outras intencionalidades a serem expressas claramente. Se, por um lado, tais aspectos não devem ser desconsiderados no projeto, por outro, pautar o fazer projetual exclusivamente no atendimento a demandas objetivamente colocadas no *presente* significa recusar e comprometer o próprio princípio do projeto, qual seja o de oferecer

aberturas ao *futuro* e, sobretudo, àquilo que não pode ou não cabe ser totalmente previsto ou antecipado.

Se é incontestável que o fazer projetual em paisagismo remete à paisagem, cumpre reconhecer a partir das incursões nos espaços intersticiais desprovidos de intencionalidades ocasiões oportunas para assumi-lo em sua referência fundamental ao inumano e ao indesejado, isto é, à alteridade incontornável da natureza e ao escape para além das intencionalidades práticas, sem o qual somos incapazes de acessar a paisagem. Cumpre assumir o projeto em sua incompletude ante o que não pode ser totalmente controlado ou presumido, caso contrário, tolhe-se dele o futuro ou o seu futuro será apenas a confirmação (ou, pior, a negação) daquilo que supunha-se saber de antemão e que julgava-se ter sido completamente finalizado. Em outras palavras, desconsiderar as aberturas ao indesejado e procurar mensurar e dominar o imprevisível e o imensurável – além de frustrante – significa eliminar do projeto em paisagismo qualquer possibilidade de alusão à paisagem, contradizendo-o, fundamentalmente, em termos.

A imersão nos interstícios urbanos permite o reconhecimento de um dos sentidos profundos da paisagem e do qual cabe nutrir propriamente o fazer poético em paisagismo, qual seja o de uma relação instável e inevitavelmente turva entre o humano e o inumano, entre o fazer e o não fazer, entre o homem e a Terra. Apresentando de maneira ambivalente a impossibilidade do fazer humano dominar o princípio originário da natureza, de um lado, e os modos pelos quais a natureza insistentemente escapa às intenções humanas, por outro, as pinturas e as intervenções realizadas *in situ* que aqui comentamos e os relatos das incursões realizadas em campo permitiram encontrar nos interstícios urbanos situações não resolvidas¹² na relação entre homem e natureza.

12 É válido ressaltar que muitos dos espaços aqui apresentados correspondem não apenas a situações não resolvidas, mas, propriamente, a situações “mal resolvidas”, no sentido da ausência de qualquer harmonia ou equilíbrio nas relações entre homem e Terra. Vale esclarecer, também, que não pretendemos, aqui,

Em princípio, essa relação nunca se resolve e a possibilidade de ocorrência da paisagem reside, justamente, na impossibilidade de sua resolução. Procurar intencionalmente modos de resolver em definitivo a relação entre o humano e o inumano significa impedir o arrebatamento que a paisagem nos provoca no que se desativam as intenções; significa persistir com os esforços, sabidamente frustrados, de desfazer o mistério, de controlar aquilo que inevitavelmente encontra meios de escapar ao controle e que, então, se apodera de nós. Sem a pretensão de resolver essa relação, cabe ao fazer poético em paisagismo apresentá-la de maneira harmônica, mas não apaziguada, equilibrada apenas tenuemente em sua inevitável instabilidade. Nesse sentido, embora desajustadas, certamente desarmonicas, as situações intersticiais que dão corpo a essas reflexões sobre uma poética dos interstícios urbanos podem contribuir ao fazer em paisagismo na medida em que expõem a paisagem como relação irresoluta entre homem e Terra, que não cabe ser resolvida, mas sim enunciada poeticamente.

* * *

Além das imagens enunciadas *in visu* e *in situ*, apresentam-se, como forma possível de exprimir as incursões corporeamente realizadas nos interstícios, imagens em verbo em torno das quais se constituem os relatos de caminhadas que apresentaremos a seguir. Trata-se da tentativa de representar por meio da palavra atmosferas vivenciadas de maneira direta e imediata nos interstícios urbanos, nas quais o encontro entre a imaginação poética, instigada pelo que se oculta, e a experiência sensível, alimentada pelo que se desvela ou ao menos se insinua, constitui meios oportunos à valorização estética da natureza livre e originária que permeia a cidade.

exaltar o “feio”, o inadequado ou o canhestro, mas sim que reconhecemos em certas situações dos interstícios urbanos aspectos significativos da relação instável e irresoluta entre o humano e o inumano.

Ao longo das investigações sobre paisagens possíveis nos interstícios urbanos e sobre os modos pelos quais elas podem ser representadas, procuramos identificar atmosferas intersticiais nas quais seja possível reconhecermos os intercâmbios entre dimensões imaginais e sensíveis, as quais acreditamos constituir, propriamente, a fruição paisagística. Por meio delas, intencionamos aferir o potencial paisagístico latente dos interstícios urbanos. Para tanto, partimos do pressuposto de que, assim como na relação entre natureza e paisagem, a produção de imagens poéticas envolve uma pulsação direta entre profundidade e superfície. Entendemos que a imaginação poética possa, então, contribuir para o reconhecimento de paisagens possíveis entremeadas às cidades por corresponder a “uma abordagem do mundo presente, que permite enriquecê-lo ao entrelaçar as imagens inconscientes do sujeito às significações ocultas do mundo” (Wunenburger, 2014, p.234).

Paisagem e imaginação poética se relacionam, cada uma à sua maneira, com camadas veladas, que se fecham irrecusavelmente na profundidade do ser, as quais se insinuam à superfície apenas por frestas ou interstícios, por passagens entreabertas. Situadas à margem das intencionalidades cotidianas e pressupondo a desativação de qualquer objetividade, remetendo antes ao indesejado, as imagens poéticas se dão na superfície do homem, mas remetem sempre à profundidade insondável de sua existência inconsciente. Quando referenciadas à paisagem, isto é, à valorização estética da natureza enquanto potência contínua e originária, tais imagens podem conduzir o homem ao reconhecimento da incompletude do fazer humano e dos limites de suas intencionalidades mediante abertura ao inumano que o habita e que é cúmplice da natureza em sua indesejação.

Há sempre uma pulsação direta estabelecida entre profundidade e superfície na produção de imagens poéticas. Se as imagens só se dão ao conhecimento ao atingirem a superfície da linguagem, por outro lado, a condição de sua existência é a de remeter a algo que permanece velado. Nesse sentido, o poema se dá na superfície das palavras, mas remete diretamente ao que se encontra aquém e além delas, e que nelas não encontra cabimento. Por se fazer em palavras,

formas dotadas de sentido, o poema não diz o indizível, mas o evoca em sua intimidade. Nas transações entre superfície e profundidade, a poesia relaciona o que assoma à flor da linguagem às raízes do ser.

Como vimos anteriormente, a língua escapa a qualquer esforço de controle pleno, em sua condição inapropriável (Agamben, 2017, p.109), e o trabalho do poeta é o de expor a linguagem em sua indetinação, é o de torná-la estranha a ponto de parecer estrangeira – de expropriá-la – a quem lê ou dá voz ao poema ao mesmo tempo que torna a língua cúmplice daquilo que foge insubmisso às intenções claras das palavras. O poeta se serve da linguagem prosaica e a transcende (Paz, 2012, p.31) ao escavar dela seu princípio originário e inconstante. Embora formalizem significações definidas, as palavras na poesia remetem ao que se oculta por trás delas, ao indetinado, ao intemporal, à dissolução de seus sentidos corriqueiros. Nisso, a fala cotidiana é poeticamente subvertida e devolvida aos sentidos situados aquém das significações formais, às substâncias elementares em que enraízam.

A poesia manifesta, para além das intencionalidades conscientes, as pulsações do princípio desejante pelo qual nos fundimos, desinteressadamente, ao mundo. No instante de sua germinação – ou do devaneio poético –, essa potência poética inicial, ainda inominável ou amorfa, prescinde do poema enquanto forma pela qual ela pode atingir a superfície do homem: são as matérias, em sua pulsação inumana, quem as conduz. É no instante da verbalização, falada ou escrita, no instante de brotação à superfície do idioma, de imagens pictóricas à flor da tela ou de intervenções no espaço, à pele da Terra, que a poesia assume a possibilidade de acontecer sob formas sensíveis (Paz, 2012, p.42).

* * *

Sem a pretensão de expor uma coletânea de poesias ou, ainda menos, de elaborá-las, propomos a reflexão nos capítulos seguintes sobre possibilidades de imagens poéticas que, na pintura, em intervenções *in situ* e nos relatos das caminhadas empreendidas pelos

espaços intersticiais, apresentem oportunidades de desvelamento de paisagens latentes à maneira das substâncias fundamentais que impregnam as atmosferas dos interstícios urbanos, isto é, na extroversão aérea, na intimidade telúrica, no desejo ígneo ou na melancolia aquosa.

Assumindo como base para tais reflexões a tetralogia material segundo a qual Gaston Bachelard desenvolve seu pensamento acerca da imaginação poética, partimos da compreensão de que poesia e paisagem pressupõem a desativação do ser e a abertura às suas camadas mais profundas, ao imponderável, àquilo que não pode ser contido ou domesticado. Acreditamos, com isso, que as possibilidades de paisagem nos interstícios urbanos das cidades contemporâneas possam nos lembrar daquilo que podemos *não fazer*, isto é, da potência inerente às situações em que nos permitimos despir das vestes de pragmatismo e das intencionalidades que configuram não apenas a vida urbana cotidiana, mas também o modo pelos quais as cidades são produzidas.

Nas imagens comentadas e produzidas acerca das atmosferas dos interstícios não seria possível encontrar formas de exprimir o indizível, mas buscamos oportunidades de evocá-lo constantemente. Admitimos que as imagens poéticas acontecem na superfície da linguagem – seja ela manifesta *in visu*, *in situ* ou em verbo –, mas que nelas pode-se antever a agitação que perturba o fundo do ser. Se o poema se dá no que o poeta faz uso da linguagem prosaica, não para que ela o sirva de forma utilitária, mas, ao contrário, para que ele se afirme como servo da linguagem e a transcenda (Paz, 2012, p.31), procuramos reconhecer maneiras pelas quais as palavras possam ser transfiguradas e devolvidas ao princípio originário das matérias de que se constituem.

Faria sentido, assim, propor-se a meditação sobre a possibilidade de paisagem nos grandes centros urbanos contemporâneos relacionada às imagens poéticas que emergem à superfície de nosso ser no que percorremos e tateamos o corpo da cidade. Associadas à materialidade primordial e sempre vigente pela qual a natureza se manifesta, mesmo nas situações mais adversas, essas imagens podem

despontar à medida que vivenciamos o mundo e que nos deixamos sonhar com as matérias que o constituem. Participando da experiência sensível *in situ*, a imaginação da matéria anima em nós toda a sorte de devaneios que se investem do ar, do fogo, da terra e da água; participando da arte *in visu* ou em verbo, as imagens germinadas na primitividade desses elementos ganham expressão poética.

Se, por um lado, a paisagem se mostra improvável no cotidiano das grandes cidades, por outro, pretendemos aferir, com base nos devaneios poéticos e nas expressões artísticas, em que medida sua fruição em termos atmosféricos se torna possível nos interstícios urbanos. Para tanto, assumimos que nos interstícios das grandes cidades é possível nos depararmos com a alteridade da natureza e que suas atmosferas, sejam elas experienciadas *in situ*, *in visu* ou em verbo, se relacionam diretamente com a paisagem por nos colocarem diante desse “outro”, isto é, das manifestações da natureza que nos aparecem de modo sempre surpreendente e que despertam em nós o interesse pela paisagem.

4

POÉTICAS DA PAISAGEM EM INTERSTÍCIOS URBANOS

[...] os traços objetivos da paisagem são insuficientes para explicar o sentimento da natureza, se esse sentimento for profundo e verdadeiro. Não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o sentimento que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures.

Bachelard, 2013a, p.119

Para que possamos refletir sobre a dimensão sensível dos interstícios urbanos e sobre possibilidades de fruição paisagística em tais situações, voltamos o olhar a espaços pouco definidos do ponto de vista formal ou que não se definem senão como resíduos de formas intencionalmente propostas, os quais apresentam condições propícias à ocorrência da paisagem na medida em que se destituem de intenções ou finalidades objetivas. Correspondendo, por assim dizer, à camada desativada ou inoperante das cidades, que não atende a nenhum programa de usos e à qual não se coloca nenhuma demanda a ser atendida, os interstícios se oferecem em potência à adoção de posturas e a práticas que rompam com o pragmatismo característico do cotidiano urbano, isto é, a formas desinteressadas de experiência do espaço e à disposição necessária à fruição da paisagem. Além

disso, por se caracterizarem menos por seus aspectos formais do que pelos traços da materialidade que os constitui e da natureza que neles se manifesta, os espaços intersticiais acolhem meios de envolvimento afetivo que nos circundam e nos atravessam tanto por vias sensíveis quanto imaginais, animando em quem se permite vivenciá-los o afloramento de toda a sorte de imagens poéticas.

Como vimos anteriormente, os espaços intersticiais se imiscuem nas tramas urbanas de modo a escapar dos esforços de registro quantitativo ou locacional, passando ao largo das cartografias oficiais. Além disso, seus aspectos sensíveis e imaginais dificilmente se dão ao reconhecimento por meio de mapas ou visadas aéreas, razões pelas quais não propomos o levantamento objetivo ou quantitativo dos espaços residuais, tampouco a elaboração de mapeamentos nos quais eles fossem pretensamente localizados e registrados em sua totalidade.

Sem questionar a validade e as contribuições que estudos dessa ordem trariam, por exemplo, para a compreensão objetiva da morfologia ou do desenho urbanos, propomos, por outro lado, a abordagem dos espaços intersticiais segundo o interesse de neles detectar, por trás das formas que se apresentam nas cidades, indícios das matérias que permanecem veladas. Adotando os interstícios da cidade de São Paulo como campo empírico para a aferição das reflexões aqui propostas, procuramos, mais do que descrever ou localizar objetivamente tais espaços, apresentá-los segundo a abertura com que se oferecem ao indesejado e ao inumano, com que acolhem vestígios do princípio originário da natureza que se insinua no urbano e com que os indícios dos elementos fundamentais da matéria que neles se insinuam instigam a imaginação poética que acompanha a fruição paisagística. Nossa abordagem se volta propriamente à paisagem na medida em que nos propomos a apresentar e a valorizar tais indícios, que remetem antes ao caráter indecifrável da natureza do que a intenções voltadas a seu pleno controle; que estabelecem contato antes com nossas dimensões sensíveis, afetivas e imaginativas do que com qualquer esforço de conhecimento totalizante; que dizem respeito antes à materialidade fundamental de que se nutre o

imaginário profundo, por meio da qual nos tornamos cúmplices da Terra, do que à clareza das intencionalidades formalizantes.

Ao falarmos em termos de uma poética dos interstícios visamos, além disso, à reflexão sobre os modos pelos quais, para além de aspectos práticos ou funcionais, a experiência sensível desses espaços se nutre das qualidades daquilo que pertence à dimensão do não feito ou do não programado – com especial atenção às manifestações originárias da natureza –, daquilo que, embora totalmente estranho e incompreensível ao pensamento lógico, estabelece relações imediatas com as pulsações das camadas profundas do imaginário. Das possibilidades de assumirmos e de nos abirmos àquilo que não tem cabimento nos esforços de racionalização ou que escapa às intencionalidades claras, decorrem, por fim, as contribuições que uma poética dos interstícios pode oferecer ao fazer poético em paisagismo, uma vez admitidas as potencialidades paisagísticas manifestas de modo imprevisto ou propriamente inumano nos espaços destituídos de intenções ou funcionalidades estritas que se situam nas entrelinhas das cidades.

A partir da apresentação do estudo de casos que, embora pontuais, podem remeter às mais diversas situações intersticiais do meio urbano contemporâneo, reafirmamos a intenção de constatar não a existência de paisagens explícitas, mas possibilidades de restabelecimento de vínculos afetivos, imaginais e estéticos com a natureza que permeia as grandes cidades atuais, por mais frágeis ou improváveis que esses vínculos pareçam ocorrer em tais situações. Em outros termos, procuramos encontrar nos interstícios urbanos as condições necessárias à ocorrência da paisagem.

Assumindo a impossibilidade de reconstituirmos ao leitor, em sua integralidade, a experiência corpórea dos espaços intersticiais, lançamos mão de formas de representação que, sem a intenção de mimetizar as atmosferas neles existentes ou de analisá-las em termos objetivos, possam animar o desejo pela imersão sensível e imaginal nos interstícios. Mais do que isso, apostamos na potência das imagens poéticas ao selecionarmos na pintura de paisagem, em intervenções realizadas no espaço e em relatos textuais de

experiências empreendidas em campo, aquelas que remetam, propriamente, à materialidade fundamental da Terra que se apresenta nos interstícios urbanos e aos traços sensíveis da natureza que neles se insinua, convidando o leitor a perder-se entre paisagens latentes em meio à cidade.

Ainda que sejam poucos os casos apresentados a seguir e que eles possam parecer irrisórios diante da escala da cidade, acreditamos que a imersão profunda em suas atmosferas permitirá reconhecer a diversidade infindável de imagens poéticas a que se oferecem os interstícios urbanos: ora a abertura lisa de horizontes conduz, à maneira do ar, imagens de leveza e de levitação, devaneios de mobilidade quase volátil e de extroversão aérea; ora imergimos na intimidade de grutas metafóricas ou nos sentimos enraizar nas profundezas íntimas da terra; ora o desejo pela aproximação ao mistério nos inflama e nos incita irresistivelmente a penetrar na estreiteza tortuosa de vielas ou de becos, em imagens conduzidas à maneira do fogo; ora somos atraídos profundamente pelo reflexo das nuvens à superfície de águas cristalinas ou somos tragados ao fundo melancólico de poças turvas. Em suma, ao liberar-se das constrições promovidas pelas formas ou pelas intencionalidades estritas – o que ocorre de maneira potencial nos interstícios urbanos –, os elementos fundamentais da matéria animam no imaginário profundo os movimentos pelos quais as imagens poéticas podem vir à tona, reavivando a cumplicidade que estabelecemos com a natureza em sua materialidade primordial e em seu contínuo originar-se nos interstícios urbanos.

Ante a diversidade de imagens a que os interstícios se oferecem, cumpre esclarecer que a formação e a deformação das imagens poéticas e sua associação a um ou outro elemento da matéria não dependem, exclusivamente, nem da aparência concreta ou das condições espaciais dos interstícios urbanos, nem dos estados de alma ou das disposições individuais de quem por eles circula. O afloramento das imagens poéticas à superfície do ser se dá, justamente, a partir da cumplicidade e das interações estabelecidas entre os aspectos das matérias que constituem, fundamentalmente, o imaginário e a materialidade profunda e muitas vezes dissimulada dos meios em

que somos envolvidos de forma imaginal e sensível, sendo tributário de ambos. Por isso, em um único espaço intersticial podem vir à tona, em determinadas ocasiões, imagens de leveza ou de extroversão que, em outras ocasiões, podem se transacionar em imagens de aprofundamento ou de intimidade, por exemplo, o que desaconselharia a associação unívoca ou definitiva dos interstícios a elementos da matéria que a eles fossem permanentemente correlatos.

Assumindo, ao contrário, a mobilidade e as particularidades das imagens poéticas, os estudos que apresentaremos neste capítulo se referem a imagens ocorridas num certo instante e de acordo com certas disposições de alma em incursões empreendidas em diferentes espaços intersticiais da cidade de São Paulo e na apreciação de pinturas de paisagem propriamente interessadas em situações intersticiais. Sem a pretensão de estabelecer correlações fechadas entre cada caso estudado e os elementos da matéria associados às imagens apresentadas, mas sim partindo da abertura e assimilando a ambivalência e a mobilidade com que as matérias elementares se misturam e as imagens se mobilizam, esperamos contribuir para o reconhecimento da diversidade de aspectos imaginais e sensíveis dos espaços intersticiais, compreendidos no âmbito de uma poética dos interstícios, e para a valorização estética do princípio originário da natureza que neles permeia.

* * *

Uma vez abordados nos capítulos anteriores os traços gerais pelos quais se caracterizam os interstícios urbanos, as condições para que neles ocorram atmosferas sensíveis e paisagens latentes e as oportunidades que a imaginação poética oferece à sua genuína representação, é válido comentar, como modo de entrada nos casos empíricos, certos aspectos físicos e, mais precisamente, *materiais*, do sítio em que se situa a cidade de São Paulo. Embora tais aspectos não sejam os únicos condicionantes das imagens poéticas que podem vir à tona nos interstícios, os indícios da materialidade fundamental do território que se insinua nos espaços intersticiais participam intimamente

dessas imagens. Entre várzeas extensas e colinas suaves, na planura lamacenta à beira de córregos ou no afloramento inusitado de rochas junto a encostas, o reconhecimento da natureza entre as dobras do território no qual se assenta a cidade pressupõe a consideração de sua composição material, a um só tempo ancestral e atual.

Se, por um lado, as características do sítio urbano de São Paulo foram determinantes para a conformação da cidade desde o início de sua ocupação, por outro, a configuração original do terreno tem sido incisivamente alterada ao longo do processo de urbanização. Embora muitas vezes irreconhecíveis, desfigurados por intervenções que visam à implantação dos mais diversos dispositivos atinentes ao desenvolvimento da metrópole, os elementos naturais de seu sítio não podem ser completamente suprimidos pelo fazer humano. Por indiretas que sejam suas insinuações entre as formas e as construções da cidade que os ocultam, vez por outra encostas e taludes acentuados, talvegues e corpos d'água, várzeas amplas e vales sinuosos atualizam por meio de vestígios de sua existência dissimulada as matérias fundamentais de que se constitui o território.

Para que vejamos como os elementos da matéria interagem e se manifestam nos diferentes setores e compartimentos do sítio urbano de São Paulo, vale retomarmos, ainda que brevemente, os estudos dedicados por Aziz Ab'Saber à geomorfologia desse sítio. Veremos, então, como certos traços da materialidade dos territórios paulistanos, dentre as manifestações originárias da natureza a que se abrem os interstícios urbanos, podem participar de imagens poéticas conduzidas pelos diferentes elementos da matéria. Corrobora esse pressuposto a afirmação, segundo o autor, de que as relações estabelecidas entre o esqueleto urbano de São Paulo e as características geomorfológicas da bacia sedimentar do Alto Tietê são fortes a ponto de permitir inferir que um estudo do sítio da metrópole corresponderia ao estudo da própria bacia de São Paulo, uma vez compreendidas as particularidades de todos os elementos que lhe são constitutivos (Ab'Saber, 2007, p.15). Pode-se pressupor a partir de tal sobreposição entre a estrutura urbana e as características do sítio que, por um lado, se as intenções pelas quais se define o processo de

urbanização, via de regra, ocultam ou desfiguram as *formas* originais do terreno, suas *matérias* primordiais, por outro lado, não cessam de existir, podendo vir à tona em situações em que tais intencionalidades sejam retraídas, nos interstícios da cidade.

Entre ocultamentos e aparições, a cidade de São Paulo se estende por um sítio de traços predominantemente suaves e regulares. Suas feições remontam ao fundo ondulado de um lago ancestral (Bartalini, 2018, p.157), no qual acumulou-se ao longo de milhões de anos toda a sorte de sedimentos carreados pelo vento acima de sua imensa superfície e que as águas acatavam em sua profundidade insondável. Das interações e das misturas entre esses elementos, depositados camada a camada ao longo das eras, decorre a visada de um território que se apresenta aos olhos como um mosaico de colinas, terraços fluviais, planícies de inundação.

Estendendo-se desde os contrafortes da Serra do Mar aos sopés da Cantareira, do Jaraguá e do Itapeti, o sítio urbano de São Paulo se origina, do ponto de vista geomorfológico, na formação de elementos correspondentes a uma parte considerável da bacia sedimentar do Alto Tietê. O fluir meândrico e vagaroso dos rios que infiltram a terra e a esculpem no escoar do tempo pode ser reconhecido de modo indireto na vista que, após a subida íngreme da Serra do Mar, descortina ao horizonte uma sequência imediata de pequenos morros e outeiros, ligeiros espigões cujos topos se elevam, quando muito, em algumas dezenas de metros desde os vales que dividem. Areia e argila constituem o grosso desses terrenos, levados à maturidade ao longo de sucessivos processos de erosão (Ab'Saber, 2007, p.17). As águas das chuvas e das garoas moles escorrem por encostas abatidas e, na mistura com a terra, entalham no barro pequenos vales. Na planura de várzeas amplas ou na profundidade de veios encravados, elas percorrem caminhos tortuosos até se derramarem no Pinheiros ou no Tietê, os principais rios da cidade. Entre eles, eleva-se aos ares o espigão central, porção de terra que resistiu à insistência d'água como um dos poucos setores de formas pronunciadas dentre as colinas tímidas predominantes no sítio de São Paulo.

Para além dos rios Tietê e Pinheiros, às bordas da cidade, contudo, pronto despontam morros pronunciados e encostas fortes que contrastam à suavidade dos terraços fluviais e das várzeas dos inúmeros córregos que escoam em sua porção central. Poucos quilômetros a norte do Tietê e a oeste do Pinheiros são suficientes para que aflorem rochas cristalinas, em sua maioria xistos e granitos, tão distintas das espessas camadas sedimentadas na vertente oposta. Impondo maior resistência ao fluir das águas, os afloramentos rochosos que antevêm as serras de Itapeperica e Cantareira conformam sucessões de morros íngremes serpenteados por pequenos córregos sibilantes. Junto às cumeeiras, olhos d'água derramam diretamente sobre a dureza das rochas e fazem deslizar consigo sedimentos de barro e lama para o fundo de pequenos vales sinuosos, entrecortados a duras penas.

Decorrentes das diferentes constituições materiais do solo e das interações entre os elementos fundamentais da matéria, as particularidades e as distinções topográficas reconhecidas entre a porção central do sítio urbano de São Paulo e suas bordas implicam, também, em diferentes padrões de drenagem, isto é, em diferentes modos pelos quais os rios vertem desde suas nascentes ao baixio de seus deságues. Na mistura entre água e terra, os corpos d'água predominam na porção central da bacia sedimentar paulistana segundo cursos bastante regulares e menos sinuosos do que os daqueles situados em além-Tietê e além-Pinheiros. Seus braços se estendem mormente de forma paralela, intercalados por terrenos úmidos e outeiros suaves que os dividem de modo tímido. O escoar das águas é vagaroso e a umidade reticente é retida no terreno e na garoa insistente, conferindo amplitude às várzeas que encharca e suavidade às terras que ondula.

Na vertente oposta, por outro lado, à medida que se aproximam as cotas elevadas da Cantareira e de Itapeperica, a resistência do maciço cristalino implica a passagem imediata desde as várzeas de pequenos rios tortuosos à encosta forte de morros altos. Os embates entre o fluir incessante d'água e a dureza das rochas ali existentes se pronunciam em tramas labirínticas de drenagem, nervosamente

esculpidas por córregos capilares, que aprofundam a intimidade de vales estreitos contrastantes à elevação de encostas íngremes. O rolar das águas é ligeiro, atualizado em constante atrito contra a pedra. Entre um morro e outro, córregos mínimos nascidos no alto das serras deslizam em direção a seu desfecho nos rios principais, sulcando na terra veios entrecortados por ladeiras.

* * *

É certo que muitos dos aspectos mencionados nessa visada panorâmica acerca da fisionomia do sítio de São Paulo já não são objetivamente reconhecíveis na atualidade. Com efeito, muitos dos elementos do sítio natural sofreram alterações significativas em suas feições, sobretudo ao longo do século XX, com vistas à realização de obras de saneamento, à abertura de eixos viários ou à implantação de infraestruturas diversas demandadas pelo desenvolvimento e pelo adensamento da cidade. Acreditamos, contudo, que as oportunidades de fruição paisagística a que se abrem os interstícios urbanos pressuponham não a identificação objetiva dos traços concretos do território, mas sim a participação, sempre indireta ou insinuante, de sua materialidade originária em condição de comunhão com as matérias das quais se nutrem o imaginário profundo e o desvelamento de suas manifestações à experiência sensível.

Se as transformações ocorridas na fisionomia do sítio urbano de São Paulo são pautadas pelas intencionalidades que definem a organização dos espaços da cidade e se elas modificam, também, os modos pelos quais seus habitantes se relacionam, cotidianamente, com os elementos naturais de seu sítio, cabe questionarmos, por outro lado, de que modos essas relações podem se estabelecer em espaços que escapam de tais intencionalidades. Ainda que seja improvável nos interstícios urbanos o reconhecimento de paisagens explícitas ou compreendidas em senso estrito, acreditamos que tais situações podem acolher as condições necessárias à fruição paisagística. Nos casos empíricos apresentados a seguir, pretendemos comentar por meio de imagens atinentes a uma poética dos

interstícios, em que medida a desativação das intenções claras corrobora nas frestas entreabertas dos interstícios a abertura imprescindível às manifestações da alteridade da natureza, à disposição ao seu reconhecimento sensível, à emergência de imagens desde o fundo insondável do ser e, em suma, àquilo que faz da paisagem uma experiência inapropriável.

Configurando um território fragmentário e desconexo que se irradia nos entremeios do tecido urbano, os espaços que se destinam de intencionalidades e aos quais não se impõe qualquer destinação objetiva podem apresentar as mais diversas condições espaciais, de amplos terrenos vagos, francamente abertos ao horizonte, a nesgas minúsculas de terra recolhidas por manifestações originárias da natureza, dentre tantas outras espacialidades que participam diretamente da ocorrência de inúmeras atmosferas possíveis. Se a abertura ao inumano, ao indesejado e às manifestações originárias da natureza é o fio condutor pelo qual, em suma, pode-se alinhar espaços tão distintos, reunindo-os sob a noção de *interstícios urbanos*, por outro lado, a diversidade de arranjos espaciais e a amplitude de aspectos propriamente atinentes às matérias admitidas pelos interstícios permitem inferir que sejam igualmente diversas as imagens poéticas passíveis de afloramento no instante em que nos dispomos a neles mergulhar em termos sensíveis e imaginários. Nesse sentido, suas características propriamente *materiais*, por sua vez, podem mobilizar uma poética dos interstícios conduzida à maneira de terra, ar, fogo e água.

Devaneios na intimidade telúrica

O repouso enraizado

A planura da Barra Funda se dilata em avenidas largas aos fundos do terminal rodoviário. A densidade pouca das vias desertas faz a várzea aparecer em sua vastidão. O horizonte se abre desmedido sobre a lisura do terreno. Na ambiguidade de terra e água inerente

aos charcos, o território situado entre a linha férrea e o rio Tietê se rarefaz reticente no deságue mortiço de seus afluentes. Entre galpões e depósitos, nada acontece. Passado o horário do almoço numa tarde quente de abril, trabalhadores descansam à sombra de carretas estacionadas. Do lado oposto, filas igualmente imóveis de ônibus se estendem em ponto de fuga no aguardo de partidas futuras. Não há carro que passe nem gente que desassossegue e o silêncio impera preguiçoso os instantes da sesta.

Ao caminhar pela rua Quirino dos Santos (Figura 1), nome herdado em segunda mão pelo pequeno córrego que margeia, é possível atestar a incompletude das formas urbanas e a sobreposição de intencionalidades diversas que se voltam às várzeas, sem, contudo, privá-las por completo de sua natureza originária. O que não tem cabimento ou não é tolerado em outro lugar da cidade é acolhido nesse território incerto: dispositivos de dragagem e extração de areia, fábricas, terminais de carga, armazéns, subestações elétricas, vagões de trens abandonados, favelas. Sobrepostas umas às outras, as intenções segundo as quais os arredores da Barra Funda são ocupados destinam-lhes usos distintos e, em alguns casos, conflitantes. Entre eles, sobram espaços indesejados, alheios a qualquer intencionalidade.

Capins altos recobrem a margem nua do pequeno córrego. Não é possível ver suas águas e sua estreiteza só é intuída pela proximidade com que, do outro lado, se amontoam as casas de madeira precariamente construídas na ocupação recente da favela. Não há calçadas e o asfalto se estende das paredes cegas de um galpão abandonado ao talude onde germina a vegetação vigorosa. Torres despontam no horizonte, desafiando a planura irretocável das várzeas. O ar parado da tarde não move sequer uma folha do capim desgrehado. Nada se ouve, tudo parece imensamente paralisado.

A frouxidão do espaço é desoladora. O eco dos passos desamparados ressoa ao asfalto. Algumas quadras a jusante, a rua Dr. Rubens Meireles se alarga ainda mais e, a essa altura, parece impossível qualquer chance de intimidade ou guarida sob a imensidão escancarada do céu. Entretanto, nem sempre as imagens poéticas sinalizam

Figura 1 – Rua Quirino dos Santos à beira do córrego homônimo (Barra Funda, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

previamente sua ocorrência. Se a imaginação da matéria antecede e acompanha a experiência sensível, muitas vezes instigam-se por contraste forças imaginantes contraditórias ou ambivalentes.¹ Por emergirem desde camadas veladas do ser em cumplicidade às substâncias veladas do mundo, mesmo em situações de total desalento podem nos assomar de surpresa imagens de acolhimento pleno, de retorno ao ninho originário no seio da terra. Em meio aos desconfortos da frouxidão, inesperadamente, podemos ser envolvidos em atmosferas intimistas afins a imagens repousantes.

1 “De uma substância [a imagem] faz imediatamente um valor. As imagens materiais transcendem portanto de imediato as sensações. As imagens da forma e da cor podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. [...] Essa substancialização condensa imagens numerosas, variadas, nascidas frequentemente em sensações tão distantes da realidade *presente* que parece que todo um universo sensível está em potencial *dentro* da matéria imaginada” (Bachelard, 2003, p.3).

A diversidade de imagens a que se oferecem certos espaços intersticiais situados na zona indefinida das várzeas é corroborada por sua ambiguidade material. O território úmido, muitas vezes lamacento, a que correspondem os baixios e as planícies inundáveis é composto predominantemente pelas interações de água e terra. Afora a abertura das várzeas a imagens de caráter propriamente híbrido, de solos encharcados e lagoas turvas, elas se oferecem em potência a devaneios poéticos que ora se recolhem à intimidade telúrica, ora deslizam pela melancolia aquosa.

À esquina da rua Walfrido de Grammont, avista-se ao longe o vulto vago de algumas árvores. De um lado e de outro, delimitam o espaço muros laterais de edifícios comerciais. A rua não dá acesso a lote algum, não é possível intuir de antemão o que existe ao seu final e a placa que indica a ausência de saída exclui, de partida, qualquer intenção objetiva que leve alguém a caminhar por ali. Aqueles, entretanto, que se dispuserem a percorrê-la desinteressadamente encontrarão no desfecho da rua refúgio em um bosque completamente improvável, presumível apenas, talvez, pelas forças imaginantes mais profundas (Figura 2).

A densidade do bosque é inacreditável ante a flacidez da várzea em meio à qual germina. Numa espécie de terreiro parcamente cimentado, a rua Walfrido de Grammont alarga-se em seu término à beira do córrego Quirino dos Santos. Todo o espaço é envolvido irresistivelmente pela massa vegetal, matéria enraizada na qual sonha-se em profundidade. O olhar exaurido pelos horizontes distantes finalmente repousa, suavemente, num mundo de arbustos, gravetos entrelaçados, cortinas de folhas. A superfície intransponível do arvoredo faz descansar os olhos e com eles levam todo o corpo fatigado do dia de tanto andar. É mesmo um rochedo que desponta improvável da lama o bosque sombrio para quem nele se permite sonhar. Suas frestas, às vezes de grutas² entreabertas à dureza das

2 “[...] a gruta é um refúgio no qual se sonha sem cessar. Ela confere um sentido imediato ao *sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranquilo. Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente

Figura 2 – Bosque ao final da rua Walfrido Grammont (Barra Funda, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

pedras, convidam irresistivelmente ao repouso completo, ao repouso enterrado junto às raízes.³

Não se sabe ao certo o que existe no bosque. É preciso vencer o receio de um instante para que se aprofunde o mistério ao adentrá-lo. Em desvelamentos inconclusos, apresentam-se ao corpo vapores ascendentes, grafismos tortuosos de galhos caídos, decalques

que poderia morar ali. Bastam uns poucos minutos de permanência para que a imaginação comece a ajeitar a casa. Vê o lugar da lareira entre duas grandes pedras, o recanto para o leito de samambaias, a guirlanda das lianas e das flores que decora e esconde a janela contra o céu azul” (Bachelard, 2003, p.143).

- 3 “Nas fronteiras de dois mundos, do ar e da terra, a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em duas direções, conforme sonhemos com uma raiz que leva ao céu os sucos da terra ou sonhemos com uma raiz que vai trabalhar entre aos mortos, para os mortos. [...] A raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida. Para ela, a terra mais sombria – como o lago, sem o lago – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda realidade aérea com uma imagem subterrânea” (Bachelard, 2003, p.225).

à superfície de ramificações enterradas (Figura 3). Na morada da gruta, basta sentar-se à beira entreaberta para que os pés resvalen n'água vertente. Não há porta que feche, não há dentro nem fora. Basta aos olhos o véu de folhagem para assegurar a intimidade profunda com que se entranha na terra.

Figura 3 – Sub-bosque à beira do córrego Quirino dos Santos (Barra Funda, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

Repousa-se, enfim, em cumplicidade com as substâncias elementares, emergentes em imagens poéticas em sua plena liberdade, irreduzível aos esforços formalizantes. É preciso, contudo, que as formas se tornem inoperantes. É preciso dispor-se à imersão desinteressada nos interstícios urbanos (Figura 4) para que, na desativação de qualquer intencionalidade, as imagens materiais venham à tona na pregnância de atmosferas sensíveis, alentando e acompanhando o desvelamento de paisagens latentes em sua eventualidade indesejada. À sombra do bosque, os pés enraízam. A paisagem germina.

Figura 4 – Espaço intersticial ao final da rua Walfrido Grammont (Barra Funda, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

Frestas no asfalto e brotações insurgentes

As imagens de profundidade mobilizadas por devaneios terrestres podem assumir aspectos acolhedores, convidativos à introspecção e ao repouso junto à Terra. Para Gaston Bachelard, sonhar com a intimidade é sonhar com o repouso do ser, isto é, “com um repouso enraizado, um repouso que tem *intensidade* e não apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes” (Bachelard, 2003, p.4). Para realizar seu trajeto desde o fundo do inconsciente à superfície, os devaneios visitam a elementaridade das substâncias para nelas encontrar a intensidade das imagens de recolhimento, situada aquém das formas, que se desativam no instante originário da imaginação poética. Ao emergirem em imagens poéticas, os devaneios do repouso operam movimentos involutivos, de enrolamento

em si mesmo. As substâncias telúricas se oferecem, então, como acolhida originária aos devaneios repousantes, que trazem “a mesma grande marca da volta à mãe” (Bachelard, 2003, p.4).

A introspecção e a intimidade que eventualmente caracterizam as atmosferas de certos espaços intersticiais não se devem, apenas, às condições sensíveis de tais espaços. As pulsações das substâncias elementares, ainda que veladamente, insinuam-se nos interstícios urbanos. Do ponto de vista imaginal, delas emergem imagens sinceras ao repouso junto à Terra. No que se afrouxam os rigores das formas, tornadas inoperantes nos espaços intersticiais, viabiliza-se a cumplicidade de sua materialidade indesejada com o imaginário profundo. Nesse sentido, mesmo em situações frequentemente ruidosas ou inóspitas, nas quais parece impossível qualquer possibilidade de acolhimento, há imagens poéticas trazidas à tona em intervenções realizadas *in situ* que nos convidam ao enraizamento, em repouso pleno, nos interstícios urbanos.

Por um instante, é possível esquecer-se de que se está no alto do elevado Presidente João Goulart, no centro de São Paulo, em meio ao rumor inextinguível dos motores. Sonha-se *dentro* da Terra, em enraizamentos profundos, ao deixar-se flutuar entre os traços sutis de *Ervas sp.*⁴ A abertura de pequenos planos brancos sobre o cinza da tinta que recobre muretas ou guarda-corpos contrasta à escuridão das frestas de que despontam ervas mínimas, irreconhecíveis. Mal chegam a fazer sombra as pequenas brotações anônimas, mas, no quadro aberto por trás delas, lançam-se enormes seus contornos, como se a chama de uma vela os projetasse, gigantescos,⁵ à parede de uma caverna.

Imediatamente cessa qualquer ruído, apagam-se as luzes das janelas e desligam-se os faróis dos automóveis. O silêncio é pleno e, solitário, todo o ser repousado volta a acolher-se à penumbra da

4 Catálogo disponível em https://issuu.com/ervas_sp/docs/catalogo_ervassp_ok, acesso em 07 de junho de 2024.

5 “Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que ‘mergulhamos’ num mundo sem limites” (Bachelard, 2008a, p.191).

gruta⁶ no que a escuridão profunda das frestas onde enraízam os brotos ínfimos desliza em fios à pele do fundo branco. Para além de suas formas ou contornos, o desenho leve das plantas ruderais testemunha a sua existência, frequentemente dissimulada nos interstícios urbanos. Para além dos conhecimentos científicos, a inscrição de seu nome botânico em traços igualmente leves confere identidade às brotações.

Idealizado e coordenado pela artista Laura Lydia, o projeto *Ervas sp* propôs intervenções na região central da cidade de São Paulo entre os anos de 2010 e 2016. Nas palavras de Lydia, o mote foi a possibilidade de reconhecimento de plantas rústicas “chamadas ‘danhinhas’ por brotarem ‘irregularmente’ em locais ‘inapropriados’”.⁷ Em 2015, após o projeto receber o prêmio Funarte Mulheres na Arte – 2014, foram realizadas diversas expedições ao elevado Presidente João Goulart “para mapeamento da vegetação que brota ao longo de toda sua extensão, intervenções e registros fotográficos e em desenhos”.⁸

Do ponto de vista do reconhecimento imaginal e sensível dos espaços intersticiais, contudo, o interesse pelas intervenções realizadas *in situ* no âmbito do projeto *Ervas sp* vai além das atividades de mapeamento e do registro das pequenas plantas que surgem espontaneamente no viaduto. Ao conferir visualidade à visibilidade latente das ervas ruderais, raramente reconhecidas no cotidiano, essas intervenções apresentam em termos sensíveis. Trata-se de intervenções que rompem, nesse sentido, com as dimensões pragmáticas e com a objetividade do cotidiano. Elas apresentam frestas inoperantes da cidade abertas à fruição desinteressada da natureza na mesma medida em que remetem à natureza em sua dimensão imensurável, que

6 Dentre as imagens do repouso telúrico, a gruta “é a tumba do ser cotidiano, a tumba de onde ele sai todas as manhãs, revigorado pelo sono da terra” (Bachelard, 2003, p.156).

7 Apresentação do projeto *Ervas sp*. segundo texto de autoria de Laura Lydia, disponível em <http://www.ervassp.com/p/o-projeto.html>, acesso em 4 de dezembro de 2019.

8 Ibidem.

escapa aos esforços de controle (e que extrapola a abrangência dos mapas) na brotação de plantas que “rapidamente se tornam centímetros e, se deixasse lá, onde estão, seriam metros de uma existência sem fim que se multiplica como monotípias: impressões únicas, mas similares, que marcam e transformam a superfície [...]”.⁹

Conferindo imagem a devaneios de enraizamento, o gesto de desenhar pequenas plantas germinadas sobre um viaduto reafirma a abertura dos interstícios ao fundo inesgotável da natureza, cuja potência não pode ser contida pelos esforços de seu amansamento. Do contato corpóreo com fissuras casualmente abertas sobre a laje estéril despontam ramos mínimos, mas que apresentam em sua imensidão íntima as profundezas telúricas onde o ser enraizado encontra acolhida. Na condição de vãos quase imperceptíveis, os interstícios se abrem à emergência de imagens repousantes no que convidam quem se permite neles imergir a enrolar-se em si mesmo e a enraizar-se, a enterrar-se em comunhão plena com a terra de que se nutrem as brotações.

Na cegueira de muros, em bosques perdidos

A imaginação da matéria, isto é, a pulsação das forças imaginantes que se investem antes das substâncias elementares do que das formas, mostra-se compatível com pensamentos cósmicos, oferecendo-se à comunhão integral do ser no mundo. Em sua profundidade atemporal, tais forças encontram sempre os traços originários da persistência das substâncias fundamentais em nós e na Terra. Se as imagens telúricas, como vimos, podem responder ao recolhimento, ao retorno repousante *dentro* da matéria, em outras ocasiões elas incitam com igual intensidade devaneios de vontade, de trabalho, reivindicando posturas ativas e até mesmo hostis *contra* as hostilidades das substâncias.

⁹ Depoimento de Isadora Ferraz, artista convidada. Disponível em: <http://www.ervassp.com/p/blog-page.html>. Acesso em: 4 dez. 2019.

Os esforços da imaginação são sempre laboriosos e tanto mais sutis e precisos quanto mais sólida e irredutível for a matéria a ser trabalhada. Se a terra, dos quatro elementos, é o que tem como primeira característica oferecer resistência, a imaginação que se investe das matérias terrestres dispõe-se contra um mundo resistente. Nos devaneios de labor, de vontade laboriosa, não se contenta em contemplar à distância as matérias sonhadas. Ao contrário, “os sonhos de pedra procuram forças íntimas” (Bachelard, 2013b, p.9) por meio das quais o sonhador possa responder às imposições, à dureza fria da pedra. Sonha-se com as mãos, desejosas pelo embate com a matéria. Quanto mais ela resiste, mais incita gestos que procurem vencê-la.

A resistência afirmativa dos rochedos pode ser encontrada ocasionalmente em certos espaços intersticiais. A emergência de imagens poéticas conduzidas contra a sua resistência permite atestá-la. Em intervenções realizadas *in situ*, tais imagens reúnem a imaginação da matéria à imaginação das forças, para a qual o mundo resistente despende promessas de energia. Tais imagens trabalham no mistério da matéria e procuram mais sugerir do que descrever (Bachelard, 2013b, p.6), isto é, elas não recorrem à literalidade das formas, preferindo os empecilhos e as dificuldades da matéria. O gesto de que tais intervenções decorrem, ao remontar à imersão corpórea nos interstícios urbanos, é tão significativo quanto as imagens finalizadas. Seria mais preciso dizer que as imagens associadas a devaneios ativos de trabalho contra a resistência de matérias terrestres preservam a vitalidade dos gestos que as criaram. Vejamos, pois, como a relação sensível e imaginal que estabelecemos com a natureza em seu princípio originário pode suscitar imagens de embate contra as resistências da terra trazidas à tona nos interstícios urbanos.

O córrego Anhanguera é atravessado pela avenida Doutor Abrahão Ribeiro pouco antes de receber as águas do córrego Pacaembu e despejá-las consigo no rio Tietê, à altura da Barra Funda. A montante, o córrego escoia encerrado em galerias subterrâneas desde suas nascentes nas imediações da Vila Buarque; a jusante, suas águas vertem abertas nos poucos metros restantes rumo à foz.

Contudo, o olhar não pode alcançá-las: um muro cego construído rente ao passeio barra a visão, deixando escapar apenas os ramos mais altos das árvores que despontam por trás dele.

O desejo de espreitar as águas, mesmo que por frestas estreitas, confunde-se à vontade de vencer a resistência fria do muro, incitada por sua dureza. Do desejo pelo desvelamento e dos devaneios de embate contra a resistência da matéria têm origem as imagens poéticas manifestas em uma intervenção realizada no ano de 2015 à beira das águas ocultas do Anhanguera. Proposta pelo cineasta Caio Ferraz no âmbito do seminário *Entre rios – a cidade e sua (não) relação com as águas*, o trabalho partiu da instalação de um lambe-lambe diretamente sobre o muro cego da avenida Doutor Abrahão Ribeiro (Figura 5). O pôster de vários metros forrava uma parte considerável do muro, estampando sobre ele uma fotografia de um rio tropical em sua configuração natural a escoar envolto por uma mata densa e exuberante. Em meio à profusão de ramos enroscados, às cores saturadas e à riqueza de texturas apresentadas no inusitado papel de

Figura 5 – Instalação de painel (lambe-lambe) no muro da avenida Doutor Abrahão Ribeiro



Fonte: o autor, 2015.

parede, uma moldura de janela estampada em amarelo interrompia o painel, bem no centro, conservando aparentes os blocos cinzas de concreto. Após a colagem do painel, abriu-se a janela.

Cada golpe de marreta expõe a resistência do concreto. Sua dureza sentida nas mãos equivale à opacidade oferecida aos olhos. Na condição de um rochedo que resiste a ser escalado, o muro concentra suas forças e incita o desejo de golpeá-lo; na condição de alpinistas ávidos por horizontes, os participantes da intervenção cravam-lhe a talhadeira como se fincassem na rocha nua apoios e ancoragens que lhe permitissem a escalada. Com as mãos bem apetrechadas, cumprem devaneios de trabalho junto à matéria dura, revidando com marteladas certas os resmungos das pedras.

Pouco a pouco, os blocos de concreto cedem aos cacos, desprendendo-se da argamassa que os vedava. Sonha-se com as mãos à medida que se remove, fragmento a fragmento, os retalhos do muro. A janela abre-se gradativamente e a respiração é suspensa. Descortina-se, então, uma situação insólita ou propriamente inacreditável: o córrego Anhanguera flui em meio a um bosque denso, a pele trêmula de suas águas, como as mãos fatigadas pelo trabalho duro, a refletir o sol poente. O horizonte recém-nascido conduz quem o contempla à sensação de ser tragado pela janela a uma realidade distante (Figura 6). Encerrado pelo muro cego, o espaço intersticial por onde verte o Anhanguera permanece alheio aos edifícios e aos tantos dispositivos urbanos implantados nas várzeas do Tietê. Indiferente a qualquer intenção de controle e mesmo ao muro que o mantém secreto, o espaço intersticial se abre, ele mesmo, como uma janela à dimensão misteriosa da natureza.

Mais do que trazer objetivamente aos olhos a existência do córrego oculto, a intervenção realizada confere imagem poética às camadas inconscientes da cidade. Nos devaneios de embate contra a matéria, nos esforços de abertura na rocha de uma janela inusitada, o muro é tornado inoperante à medida que se faz com que ele ceda aos anseios do olhar. Ele continuou a existir, posto que o trabalho não previa a sua demolição, mas já não atendia mais às intencionalidades segundo as quais fora erguido. Desativado pela janela nele escavada,

Figura 6 – Janela improvável para o córrego Anhanguera



Fonte: o autor, 2015.

o muro passa a oferecer-se tão somente ao que escapa dos interesses claros, à fruição desinteressada da paisagem.

A desativação poética da parede cega proposta por Caio Ferraz e pela equipe que empreendeu a intervenção *in situ* oferece possibilidade de reconhecimento, nesse sentido, ao território intersticial, igualmente inoperante, por onde escoo o córrego Anhanguera. Embora inacessível, vedado ao olhar e restrito a qualquer oportunidade de visita, o espaço intersticial ofereceu-se à experiência corpórea pelos olhos tateantes que o espreitaram enquanto a janela permaneceu aberta. Rompendo com o pragmatismo do cotidiano, a

abertura no muro dispunha a quem passasse pela avenida a possibilidade de imergir em um bosque improvável, celebrando o embate contra matérias resistentes com o olhar apaziguado no fluir das águas (Figura 7).

Figura 7 – Muro, painel, janela e arvoredado



Fonte: o autor, 2015.

Conforme previa-se desde o início, o trabalho durou pouco. Os esforços em censurar a vista do córrego, embora incompreensíveis neste caso, voltaram a se afirmar. Não autorizada, a intervenção foi apagada poucos dias após a sua realização. A abertura no muro foi preenchida com novos blocos de concreto e o pôster removido. Durante várias semanas, no entanto, era ainda possível constatar marcas da cola utilizada no lambe-lambe e o remendo grosseiramente feito no muro. Um fragmento ou outro do painel também resistiu por alguns dias, mantendo folhas e galhos desconexos tatuados ao acaso na parede. Sobre o muro, contudo, a vista alcança ainda os ramos mais altos do arvoredado secreto.

Sonhos de profundez

Os espaços intersticiais da cidade podem animar imagens poéticas e devaneios variados, mobilizados segundo os modos das diferentes matérias elementares. Suas atmosferas, em alguns casos, se mostram lúgubres ou mesmo aversivas, qualidades que podem animar em quem nelas imerge, contudo, imagens de atração ou de desejo pelo embate contra um mundo de resistência ou de repulsa. Seja na dureza irredutível das pedras que aguça a perfídia dos apetrechos que procuram meios de vencê-la (Bachelard, 2013b, p.51), seja na moleza do lodo ou da lama que retém os pés em massas tristes e que incita, no asco, a repreensão de forças contrárias (Bachelard, 2013b, p.85), a imaginação profunda que se serve dos elementos telúricos pode conduzir devaneios da vontade, de embate, de colocar-se contra a hostilidade do mundo. Trata-se de solicitações dinâmicas que se ativam em nós com a emergência de imagens materiais das substâncias terrestres (Bachelard, 2003, p.1).

Imagens de enfrentamento contra matérias resistentes são trazidas à tona nos interstícios por aqueles que se deixam desafiar por elas e que respondem à altura com outros desafios. Por vezes, em sua inconformidade à imposição de qualquer intenção, em sua má vontade (Bachelard, 2013b, p.66), as matérias de que se constituem os interstícios suscitam devaneios da vontade de enfrentamento contra elas. Na ausência de intencionalidades que os caracteriza, na condição de camada inoperante da cidade, os interstícios acolhem o que resiste a ser dominado. Neles pode-se reconhecer os esforços de apagamento ou de exclusão do que não tem cabimento ao pensamento lógico, ao mesmo tempo que eles revelam a incapacidade de tais intenções se efetivarem por completo. O que não tem cabimento ou não é tolerado na cidade por ser sujo, feio, ou simplesmente inconforme aos esforços de domesticação e amansamento – como o princípio originário da natureza, por exemplo – encontra nos interstícios oportunidades de alojamento e de manifestação de sua resistência. Tais condições, impregnadas ainda que indiretamente nas atmosferas dos interstícios, ganham relevo e expressão poética

em intervenções artísticas realizadas *in situ*, corpo a corpo com os interstícios.

Se o *graffiti* se instala e subverte superfícies não utilizadas, ainda que muito usuais, da cidade, Zezão pode ser considerado o grafiteiro dos espaços propriamente intersticiais, das zonas inoperantes da cidade. Suas obras não se restringem à escolha do plano ou da superfície a receber a tinta: os espaços e as atmosferas em que pode ocorrer sua obra são componentes diretos do trabalho de Zezão. Nesse sentido, a busca por espaços que não sejam apenas pouco convencionais ou afeitos à arte, mas, sobretudo, avessos a qualquer possibilidade aparente de reconhecimento estético é definidora de sua expressão. O desejo de irromper às frestas o impele. Mais do que isso, Zezão manifesta o impulso desejante de vencer a resistência da terra, de penetrar em seus poros e pintar o negativo ou até mesmo o *subterrâneo* da cidade.¹⁰

Para além de seus aspectos plásticos ou técnicos, Zezão assume o *graffiti* como uma forma de registro de suas incursões pela cidade. “É a marca de que eu estive por aqui”, relata o artista no documentário *No traço do invisível* (2006), de Laura Faerman e Marília Scharlach. Em suas inscrições azuis de contornos serpenteantes,¹¹ Zezão registra plasticamente suas andanças pelos interstícios. Mais do que isso, suas inscrições imprimem em superfícies irregulares, muitas vezes úmidas, repletas de limo ou encardidas de fuligem, seu contato corpóreo com as dimensões desativadas da cidade. Por conta disso, a definição do tipo da tinta, para o artista, é tão ou mais importante que os dados compositivos de sua pintura: “*Pra* chegar nessa cor eu experimentei todos os contrastes, as combinações de cores [...] então essa tinta que eu uso, ela é bem

10 Os trabalhos de Zezão comentados neste capítulo estão publicados na página do artista. Disponível em: <https://www.zezaoarts.com.br/graffiti-subterraneo-zezao.php>. Acesso em: 7 jun. 2024.

11 Embora Zezão realize *graffitis* desde meados dos anos 1990, esse grafismo se torna a marca de seus trabalhos a partir de 2003. Disponível em: <http://www.obeiijo.com.br>. Acesso em: 4 dez. 2019.

específica pra pintar em lugares assim, como no subterrâneo, em que as paredes são bem sujas”.¹²

Para existir, seu *graffiti* tem de vencer a resistência de superfícies emplastradas, que relutam em acatar qualquer tentativa de inscrição; suas faixas azuis sibilantes se fazem em tintas ainda mais pegajosas do que o lodo ou a poluição em que se assentam.

Em imagens de embate contra matérias resistentes, o trabalho de Zezão confere expressão sensível aos modos pelos quais ele experiencia os interstícios da cidade na mesma medida em que os expõe em seu caráter propriamente inoperante, aberto ao indesejado. Ao se dispor contra a dureza de pedra da cidade, Zezão procura meios de vencer sua hostilidade e de nela penetrar: destampa bueiros, afrouxa grades de piscinões, desliza pelas paredes de córregos canalizados a fim de descobrir o mundo em sua profundidade. Em curvas azuis enraizantes, o artista se infiltra em labirintos entre as frestas do urbano.

Seu *graffiti* povoa a cidade de modo poroso, quase espectral. Difícil precisar quando ou onde, mas basta circular pela cidade com olhos dispostos às situações intersticiais para que seja reconhecido seu grafismo inconfundível. É o que o próprio artista faz em uma das cenas iniciais de *No traço do invisível*, enquanto dirige pela via marginal Tietê e aponta locais pouquíssimo acessíveis que já haviam recebido suas intervenções – embocaduras de córregos e galerias pluviais, baixios de viadutos, pilares de ponte apoiados no leito do rio. Para Guilherme Wisnik (2017), se tomada em sua extensão e em seu caráter sistêmico, a obra de Zezão seria comparável a um trabalho de *land art* em registro urbano, haja vista que

sua fixação por locais arruinados – e mesmo abomináveis – não se faz acompanhar de uma atitude revoltada ou política nem, por outro lado, de um elogio à decadência da cidade, mas, ao contrário, de uma verdadeira excitação pela vida urbana, pela possibilidade de acessar

12 Entrevista concedida ao portal O Beijo em setembro de 2015. Disponível em: <http://www.obeijo.com.br>. Acesso em: 4 dez. 2019.

a espessura de sua trama complexa, de suas camadas sobrepostas, tornando-se uma testemunha solitária de sua dimensão secreta.

Zeção se torna íntimo, pois, de dimensões profundas ou misteriosas da cidade. Se assumirmos que tais dimensões são acolhidas nos interstícios urbanos, reconhecemos no artista o desejo de deslocar-se por tais espaços desinteressadamente ou com o simples interesse de visitá-los e reconhecê-los em sua espessura insondável. Como num jogo, Zeção aceita a aposta de acessar zonas inacessíveis; ele acata aos desafios que lhes colocam as matérias duras, aparentemente intransponíveis – paredes de concreto, lajes de viadutos, tampas de bueiros –, e as massas viscosas, o lodo, a lama, que recobrem as superfícies dos interstícios. A resposta a tais desafios se manifesta em pinturas que talvez nem sequer cheguem a ser vistas, mas que registram intimamente suas andanças insólitas pelas entrelinhas da cidade.

Nesse sentido, o *graffiti* de Zeção apresenta possibilidades de reconhecimento sensível dos interstícios urbanos, mas não os revela por completo. O artista não se propõe a tornar compreensível a camada inconsciente da cidade. Ao contrário, ao apresentá-la em sua arte, reforça sua abertura ao indesejado e confirma a desativação de intencionalidades pela qual se caracterizam os espaços intersticiais. Isso pode ser reconhecido de modo significativo nas intervenções realizadas pelo artista em embocaduras de galerias de águas pluviais, na foz de cursos d'água tamponados. Embora implantados com o rigor de cálculos de engenharia e com a intenção exclusiva de servirem, objetivamente, à rápida condução das águas, esses dispositivos são tornados inoperantes, por assim dizer, à medida que Zeção os visita sem qualquer intencionalidade, movido unicamente pelo desejo de neles registrar a sua presença. Mas, talvez sem querer, o artista faz mais do que isso: no que seus traços azuis ganham as paredes de concreto, clausura das águas, no que sua pintura se faz pintura, a galeria pluvial se desativa e o córrego se faz córrego. A foz aparece, insistentemente, como foz e a natureza ganha os olhos, o corpo e o espírito em seu contínuo originar-se nos interstícios urbanos.

Devaneios na extroversão aérea

Vapores, afloramentos e flutuações

O céu circunspecto em nuvens densas recobre o morro. Tingida de chumbo em pinceladas enérgicas, a umidade suspensa desafia o peso da Terra, suspende a respiração, constrange o horizonte. Abaixo dele, o casario se estende ao longo de ruas tortuosas e se debruça na encosta rente a ladeiras desconhecidas. Delas nada se vê, à exceção de retalhos de terra nua, do chão incerto batido pelos pés de quem ali habita, cuja presença é apenas intuída. Entre telhados desalinhados e paredes mal revestidas, tufos rasteiros de mato despontam sob os ramos mais altos que esvanecem no ar. Não se sabe os limites entre quintais, praças, ruas, sobras anônimas do barranco. A torre da igreja aponta o firmamento com sua agulha, embora hesitante, rompendo, vertical, o horizonte. Do cinza denso do céu às camadas terrosas da carne do morro, o ar é pesado e a atmosfera espessa envolve a vista, ora sublimando-se em vapores leitosos, ora condensando-se em massas insustentáveis sobre a terra.

Contudo, não se trata de uma cena soturna. As sombras são tênues e indefinidas, de curto alcance. Curiosamente, predominam os brancos e é por meio deles que vêm à tona as sombras que permeiam a paisagem. As cores com que o pintor Raphael Galvez apresenta *Igreja da Casa Verde* (1945) preservam zonas de penumbra imiscuídas em áreas timidamente luminosas. Difícil precisar o horário do dia ante o céu velado por toda a sorte de cinzas. Enviesada, talvez do poente, a luz se deita sobre a encosta filtrada pelas nuvens e empalidece a cena. O horizonte é subvertido na medida em que o branco do céu é trazido para os vãos entre as casas e para relvados incompletos. Em contrapartida, o barro das telhas das casas mais altas recorta o céu em contornos igualmente inconclusos, manifestando *in visu* a mobilidade de devaneios aéreos.

Há muito o que dizer sobre as paisagens de Raphael Galvez. Talvez fosse possível, e mesmo desejável, em alguns casos, iniciar tais dizeres abordando a formação do artista, retomando relatos dele

Igreja da Casa Verde (Raphael Galvez, 1945)

Óleo sobre cartão, 47 x 34 cm, acervo particular. A obra fez parte da exposição “Raphael Galvez”, na Galeria Almeida & Dale (2017).



Reprodução fotográfica disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PccUcP/>. Acesso em: 7 jun. 2024.

colhidos ou tecendo suposições acerca das questões que o impeliam em direção aos arredores de São Paulo com suas tintas, suportes, pinceis. Os aspectos históricos e mesmo memorialistas, dentre os quais fossem relacionadas as circunstâncias de suas excursões aos subúrbios paulistanos dos anos 1940, também poderiam ser um ponto de partida conveniente a quem se propusesse a discorrer sobre a presença da paisagem em sua pintura.

A amplitude da obra de Galvez e a multiplicidade de expressões pelas quais ele evoca os sentidos da paisagem favorecem a possibilidade de entradas bastante diversas. Se há tanto o que dizer acerca de suas pinturas de paisagem, por outro lado, não é, em qualquer hipótese, menos importante o que se tem a ouvir delas. Aqueles que optarem por esse modo específico de entrada, entretanto, deverão estar cientes das dificuldades a serem enfrentadas e das armadilhas a serem evitadas. O que as paisagens de Galvez têm a dizer não se refere, apenas, à concretude dos territórios por ele percorridos e contemplados. Elas não documentam espaços, não os situam, objetivamente, sob certa perspectiva em dado momento. No extremo oposto, elas tampouco dizem respeito, exclusivamente, à subjetividade do artista – o que desaconselharia estudos que se ativessem às suas pinturas enquanto projeções fieis apenas a seus questionamentos, sentimentos ou emoções interiores.

A voz pela qual suas paisagens se manifestam é indireta, tortuosa. Mais que os signos apresentados sobre a tela, as relações estabelecidas entre eles nos anunciam um mundo novo – que não é

mimesis da realidade, embora se comunique com ela –, um mundo inaugurado e mantido em vigência pelas mãos do artista; mais que formulações fechadas, recursos gráficos predefinidos ou frases completas, são os hiatos entre elas, ou, em outros termos, aquilo que não é dito explicitamente, que não é completamente resolvido e que permanece apenas insinuado, impregnando as atmosferas de suas pinturas, o que revela a experiência paisagística do pintor e que nos suscita fruições paisagísticas.

Com efeito, o contato entre a intimidade de Galvez e a exterioridade do mundo se manifesta em atmosferas. Não há objetividade nesse contato, isto é, não há objetos em sua pintura que sejam dele resultantes, senão determinado *modo* pelo qual o mundo (e nossa existência no mundo) se apresenta ao pintor, determinado humor, determinado clima¹³ sugerido por suas paisagens. Tais atmosferas, tão variáveis de quadro a quadro, são evocadas a óleo, a cor, no contato ora ligeiro, ora duradouro, insistente, do pincel contra o suporte.

A diversidade de expressões poéticas conferidas por Galvez a paisagens propriamente intersticiais dos arrabaldes paulistanos remete, ainda, à complexidade de temperamentos das matérias elementares que encarnam em sua pintura e, em igual medida, sua abertura sensível e imaginal a tais temperamentos. Sem se restringir a um ou outro elemento, Galvez conduz o espectador, em algumas de suas paisagens, a aprofundar-se na intimidade sombria da terra, enraizando em nesgas descuidadas de terreno entre o mato que ali desponta. Em outras, incandesce atmosferas em pinceladas de sol nascente e nos anima a desejar o calor que dissipa o sereno da madrugada. Há paisagens de Galvez que incitam quem as contempla a mergulhar em águas lúgubres de lagoas ou brejos e há, ainda,

13 Se tomarmos o termo clima em seu uso mais geral, em abordagens meteorológicas, por exemplo, devemos assumir que ele se refere propriamente a fenômenos que não se resolvem, simplesmente, pela medição da temperatura, da pressão ou da umidade atmosférica. O clima depende da experiência direta, do modo como o sentimos, não sendo apenas subjetivo, posto que condicionado por dados exteriores, nem apenas objetivo, posto que não traduzível em números ou quantificações.

aquelas nas quais o pintor se entrega francamente à mobilidade das imagens dada nos influxos de ascensão ou de vertiginosa queda dos movimentos aéreos.

Em *Igreja da Casa Verde*, parece-nos significativo comentar a diversidade de imagens poéticas e a mistura entre elementos fundamentais da matéria a que se oferece a cena assumindo a perspectiva da mobilidade e da sublimação conduzidas à maneira do ar.¹⁴ Se na imaginação aérea o movimento supera a substância, sublimando-a, e se o interesse de uma alma que se leva pelos modos do ar reside no trajeto contínuo pelo qual o imaginário se faz imanente no real (Bachelard, 2001, p.5), Galvez confere expressão nesse quadro a um dinamismo propriamente aéreo. O sopro brando pelo qual as imagens se deformam umas nas outras, rompendo com a estabilidade das formas estáticas, pode ser reconhecido na articulação promovida pelo pintor entre as cores e as zonas que ele reserva ao branco do cartão que acolhe a tinta.

Seja na porção do céu que resvala o chão, seja nas fachadas iluminadas das casas e nos vãos ocultos entre elas, o branco desempenha na paisagem um papel tão importante quanto o da cor. Abrindo espaço ao desconhecido, ao que não se revela por meio de formas, de contornos ou de qualquer tonalidade, as porções brancas se imiscuem nas cores que dão vida ao morro da Casa Verde. Nelas as cores se esvaem aos poucos, escapando vaporosas do alcance do olhar, puxando a vista para o fundo da cena que, contudo, permanece velado. O branco diz muito ao não revelar senão a incompletude e a abertura do fazer humano, dos gestos do artista que inaugura a paisagem e dos olhos encarnados que convida a vivenciá-la, deixando oculto todo o resto.

Se o branco quase absoluto retém o olhar em lacunas entreabertas na cena, os meios tons, por outro lado, convidam quem se dispõe

14 “As imagens do ar estão no caminho das imagens da desmaterialização. Para caracterizar as imagens do ar, muitas vezes nos será difícil encontrar a justa medida: um excesso ou uma insuficiência de matéria, e eis que a imagem fica inerte ou se torna fugaz, dois modos diferentes de ser inoperante” (Bachelard, 2001, p.13).

à paisagem a um passeio ora flutuante, ora condensado, ao longo da encosta. As oscilações entre claro e escuro, entre cor e palidez recortam o quadro em faixas horizontais. As camadas densas de cinza chumbo valem no céu pela procissão de telhados encarapitados no morro. Ao longo de planos sucessivos parcialmente revelados, o horizonte se desdobra em vários e multiplica as zonas desconhecidas da cena. Cada plano que o olhar vence aprofunda o vale e eleva a vertente, ressaltando a verticalidade fundamental pela qual as cores de Galvez transacionam Terra e céu.

Na subida do morro, o horizonte é curto e alto. O olhar se perde nas reentrâncias da Terra e não encontra referência senão na torre da igreja, que reafirma o eixo vertical que dinamiza a paisagem. Posicionado na parte baixa do terreno, possivelmente no fundo de algum dos vales que recortam o território onde se consolidou o bairro da Casa Verde, o artista lança a vista encosta acima. Mas não se precipita em alcançar ligeiro o topo, não manifesta pressa. Percorre parte a parte as ruas mal engendradas e os quintais espalhados como se deles fosse íntimo, mas não faz menção de revelá-los por inteiro. Ele os conserva desativados, abertos ao que não tem destino certo, ao mesmo tempo que expressa o que coenvolve seus olhos e seu corpo, a atmosfera em que se vê imerso, a paisagem, que tanto desvela quanto oculta.

Galvez e seus companheiros de Grupo Santa Helena frequentavam os arrabaldes da cidade interessados pela fruição da paisagem e por sua expressão na pintura. Embora os bairros da Casa Verde, do Canindé, da Freguesia do Ó, dentre tantos outros visitados por esses artistas, corresponderem às bordas de São Paulo nos anos 1940, época em que eram empreendidas suas excursões e realizadas suas pinturas, cumpre observar que seu interesse não residia nem em dirigir-se a situações de “natureza intocada”, nem em retratar cenas urbanas. Em *Igreja da Casa Verde*, Galvez destina o olhar a situações propriamente intersticiais na medida em que apresenta, em termos sensíveis, aspectos de um território indeciso, dotado de frestas abertas à indefinição e desprovidas de intencionalidades, por meio das quais a urbanização se mostra inevitavelmente incompleta e nas

quais a natureza comparece não amansada, em seu princípio incontornavelmente indomável.

Ao apresentar de modo ambivalente, de um lado, a impossibilidade do fazer humano conter por completo a potência originária da natureza e, de outro, a impossibilidade de a natureza acatar inteiramente as intenções humanas, Galvez se volta a situações não resolvidas (mas não necessariamente “mal resolvidas”) da relação entre homem e natureza. Os interstícios retratados em sua pintura revelam, assim, um dos sentidos profundos da paisagem, qual seja o de uma relação instável que não se resolve, cuja possibilidade de ocorrência reside, justamente, na impossibilidade de sua plena resolução, que não pode ser totalmente tematizada por abrir-se ao inumano e cujo desvelamento, em ato, pressupõe a desativação de qualquer intencionalidade. Em suma, sua pintura demonstra o potencial dos interstícios à paisagem.

Não há bastidores em *Igreja da Casa Verde*. Entre os pés do pintor e a vista dos morros da Cantareira, nenhum anteparo. Há uma estrada de chão que atravessa o embasamento da cena de uma ponta à outra. Ao longo da via, variam sutilmente os tons de terra, refratários à luz pouca que consegue descer ao fundo do vale. Entre alaranjados secos, manchas escuras evocam poças insistentes na qual se acumula a aquosidade vertida ladeira abaixo. Não é em vão que ali se concentram as zonas sombrias do quadro. A resistência à luz oferecida pelas reentrâncias das construções incita a umidade fria que habita as dobras da Terra e caracteriza os vales.

Se se permanece com os olhos no baixio da cena, sente-se à pele a frieza das sombras, o ar pesado impregnado em musgos, a umidade enlameada subindo pelos pés e encardindo as paredes desde o baldrame. Embora enterradas, as raízes se fazem presentes no mato escuro que cresce nos quintais não cercados, terrenos vagos à vontade do olhar disposto à intimidade telúrica. Em ramos etéreos, elas se lançam ao céu. A consistência viscosa do barro dada na materialidade híbrida de água e terra conduzem imagens de aprofundamento e o olhar é sorvido neste trecho do quadro. Os passos prendem à lama, o caminho é tortuoso e difícil a quem tenta percorrer

as pinceladas barrentas. Mesmo os telhados por ali são mais escuros e as telhas encharcadas expõem ao céu a umidade reclusa do fundo do vale.

À medida que o olhar vence a resistência do charco e sobe a encosta, por outro lado, revelam-se zonas timidamente luminosas. O único caminho disponível à subida convida o observador a galgar a encosta por uma trilha enviesada. Da esquina aberta na porção inferior do quadro, da qual desponta a vegetação rústica em manchas quase opacas, uma rua não pavimentada faz menção de riscar a cena em diagonal de ponta a ponta. Contudo, não se vê mais do que seus primeiros metros, não há sarjetas e os contornos carcomidos se dissolvem sob o capim esvoaçante que brota às margens da via. Desde as porções mais baixas, as paredes brancas das casas iluminam a cena como se viesse delas a luz que o céu hesita em emitir. Terrenos baldios convidam os olhos a abandonarem a rua diagonal e a habitarem os fundos desconhecidos das construções, saltando muros, cruzando telhados, subindo cumeeiras. Se se resiste a tal convite, contudo, a rua pronto some e pode-se apenas intuir sua chegada à praça da igreja. Não há caminho que permita furtar-se a perder-se no morro.

Embora incompleto, o eixo diagonal insinuado pela via permite dividir a cena em dois trechos distintos. Há uma porção sombria à esquerda, onde paredes avermelhadas e úmidas são extensão direta do barro, da aquosidade do vale que verte porosa para dentro da Terra. Cada reentrância entre os telhados é escura e fria, convite irresistível ao abrigo do olhar em devaneios repousantes. Servindo-se da meia-sombra à base dos muros, touceiras tingidas em verdes fortes se enraízam cada vez mais fundo e levam consigo cantos formados entre as casas, que se avolumam morro abaixo. Cada canto e cada reentrância fazem as vezes de gruta, escavando cavidades que conduzem o olhar para baixo. A luz reluta em atingir o fundo do vale e os tons fechados impõem sua massa densa uns sobre os outros. Empalidecida, a porção inferior do horizonte contrasta às cumeeiras de telhas escuras. A copa enegrecida das árvores faz frente ao chumbo do céu que se concentra à esquerda do quadro e condensa a penumbra íntima das profundezas. A cena repousa.

No trecho à direita da rua que vence a encosta, por outro lado, predomina a claridade empalidecida entre os vãos das construções. As paredes caiadas oferecem ao céu a leveza aérea, a luminosidade tímida das tardes de bruma. Zonas dispostas ao branco do cartão em que Galvez deita a tinta parecem flutuar em meio ao casario. Os ramos das árvores se esgarçam no que o pincel, muito sutil, apenas resvala a superfície sem preenchê-la por completo. São outros os gestos de Galvez nessa porção do quadro e é outra a atmosfera que aqui se manifesta. As tintas quase imateriais pairam soltas no ar e tudo é extroversão, embora tímida, tudo é sublimação. Há tons abertos e o olhar pronto alça voo sobre telhados pueris de contornos ausentes, ascendentes, as transparências permeadas umas sob as outras. Embora mais baixos, os traços do horizonte são menos pronunciados nesse setor da cena, onde os contrastes entre céu e Terra se atenuam. Em pinceladas vaporosas, é concebida uma atmosfera palidamente luminosa. A umidade aqui existente se descola do chão e se faz névoa. Em sopros leitosos, percorre as frestas incógnitas entre o casario e desfia os ramos em verdes fugidios. A vegetação esvanece e a claridade aérea irradia à distância. A cena levita.

De um lado a outro, desde as porções em que predomina a intimidade sombria das imagens telúricas às porções de luminosidade pálida, em que a atmosfera tende à extroversão aérea, há certa circularidade na cena. Ao longo de sucessivos planos horizontais, que Galvez escava pelo pincel ao pintar *Igreja da Casa Verde*, ora cinzentos, ora terrosos, o olhar se vê convidado a percorrer o quadro de cima abaixo, refazendo o movimento de aprofundamento denso reivindicado pelo recolhimento junto à terra, e de baixo acima, respondendo às vontades de leveza e sublimação. Ora a umidade recobra o fundo do vale e o recobre em poças enlameadas que, pouco a pouco, ganham paredes e revestem telhados deitados na encosta; ora é devolvida às nuvens a aquosidade que abafa a cena em brisas brumosas. O modo como Galvez media o trânsito entre claro e escuro, entre zonas sombrias e luminosas, portanto, não se restringe à mera operação das cores segundo critérios compositivos. Sua pintura é propriamente encarnada na medida em que tintas e pinceis

conferem expressão antes a imagens associadas à poética das matérias do que à das formas, fazendo vibrar à superfície do quadro o meio inconcluso em que esteve presente, a atmosfera que o impregnou de maneira corpórea.

Tal circularidade acontece em movimento vagaroso. Não há vento que perturbe a vista ou carreie o olhar. Em que pesem as feições austeras do céu, o ar se move em leve sopro. O ritmo da paisagem é cadenciado. Se há tempestade por cair, ela se aproxima aos poucos e não é prenunciada senão por nuvens sisudas. A chuva é pendente, sem hora prevista, e a atmosfera do morro segue o suspense com suas subidas e descidas, com os intercâmbios entre o fundo do vale e a cumeeira, entre o recato telúrico e a flutuação aérea.

Mobilizando a ambivalência material que caracteriza as imagens poéticas expressas no quadro, a ladeira de terra batida se oferece como único e incompleto caminho entre o baixio e o cume, entre as nuances de claro e escuro, entre a Terra e o céu. A subida do morro, entretanto, permanece velada pelos telhados que se interpõem ao olhar, por paredes terrosas, por ramos de árvores dispersos cá e lá. Mais do que isso, a cena é velada pela luz úmida e empalidecida que extravasa o horizonte. A atmosfera abafada persuade o olhar. Ela o incita, mas pouco revela. É apenas por dedução que os olhos podem ligar a ladeira à base da torre da igreja.

Plano a plano, os telhados se avolumam e decalam no ar a declividade acentuada da encosta. Sua horizontalidade ressalta, por contraste, a verticalidade da cena. A torre da igreja, por sua vez, soergue no céu a vitória dos passos que puderam superar a encosta, a resistência do barro, os desvios do rumo. Mais do que expressar o equilíbrio ou a contradição entre formas ou orientações distintas, a ambiguidade entre elementos verticais e horizontais presentes na cena reforça a ligação entre o fundo do vale e o topo do morro e, sobretudo, entre imagens materiais de peso e de leveza. Pouco a pouco, o arvoredo enraizado fundo nos quintais esparsos rarefaz seus ramos etéreos no branco do céu.

Na disputa travada nos limiares do horizonte, não há protagonismo expresso por Galvez em *Igreja da Casa Verde*, mas sim uma

atmosfera que é tanto terrestre quanto aérea, que ora se aprofunda nas reentrâncias íntimas do vale, ora se eleva em extroversão de leveza. Com efeito, céu e Terra são trazidos à cena com o mesmo apreço, recobrando de Galvez disposições igualmente relevantes. O artista perscrutou com o corpo as dobras dos territórios visitados, mas não se restringiu à expressão daquilo que suas mãos poderiam tocar ou daquilo que seus olhos poderiam ver. Seu olhar habitou com igual interesse as existências etéreas e veladas de além-horizonte.

Das raízes às cumeeiras

Entre telhas esbranquiçadas, impregnadas pela mesma palidez com que Flavio-Shiró perturba em pinceladas fortes o cinza do céu, os telhados na “Praça da Sé vista da Rua Fagundes” (1942) formam bastidores inusitados de uma cena na qual a natureza se insinua, sem se revelar explicitamente. Do limo sugerido nas reentrâncias dos telhados às árvores que despontam ao longe, a vegetação comparece no quadro em vistas sempre parciais, tão fragmentárias quanto as edificações justapostas. Trata-se de uma natureza propriamente intersticial, entranhada em nesgas de terreno e manifesta nos ramos leves que enraízam em quintais incógnitos no mesmo instante em que se lançam ao ar entre cumeeiras, em copas densas e em palmeiras que ondulam a gosto do vento.

Praça da Sé vista da Rua Fagundes (Flavio-Shiró, 1942)

Óleo sobre cartão, 46 x 39,5cm, coleção do artista. A obra fez parte da exposição “Flavio-Shiró”, na Galeria Pinakothke São Paulo (2018).



Numa primeira visada, intriga os olhos a apresentação no quadro de uma geometria fragmentária, dada na sucessão de superfícies no primeiro plano, as quais se desdobram ao fundo em segmentos de reta inclinados, entrecortados, igualmente inconclusos. Na sequência desordenada de telhas e calhas, as superfícies abatidas das coberturas são contidas ora por contornos inconstantes, ora pelo encontro com outros planos, quase sempre em tons terrosos. O chão por onde o olhar de Shiró caminha, metaforicamente, coincide com a ondulação sugerida pelas águas e beirais, configurando uma topografia improvável para a área central de São Paulo.

Mais do que as formas, tornadas inoperantes nos fragmentos em que se apresentam, assumem protagonismo na cena imagens atinentes aos elementos fundamentais da matéria. A umidade insistente da atmosfera sombria se debruça sobre os telhados e transfere a eles o peso desmedido de nuvens densas. Nos vãos entre as telhas, frestas abertas aos resmungos do céu, musgos fazem as vezes de selvas em brotações vigorosas, fazendo morada no barro úmido. Trecho a trecho, diluem-se os detalhes ínfimos pelos quais os olhos penetram as silhuetas irreconhecíveis no horizonte. Shiró dá vida a uma vista que se volta para dentro de si ao se lançar para fora,¹⁵ a um olhar tão íntimo quanto extrovertido, tateante pelos negativos da cidade.

Com olhos, corpo e espírito acurados, Shiró manifesta em “*Praça da Sé*” o interesse pela cena que o atinge imediatamente ao abrir a

15 Segundo Maria Cecília França Lourenço, a produção pictórica brasileira dos anos 1930 e 40 se caracteriza, em termos gerais, por uma melancolia saturnina, pelo balanço nostálgico da produção dos primeiros tempos e pela exigência de posicionamentos ante desdobramentos e rumos possíveis para a arte (Lourenço, 1995, p.17-18). Desde o estabelecimento do Estado Novo, com efeito, consolidava-se a crítica à produção modernista brasileira e os próprios artistas, nas obras realizadas nesse período, submetiam-se a autocríticas. Essa melancolia reflexiva encontra rebatimento ou, pelo menos, estabelece diálogo com o clima taciturno de muitas das pinturas de paisagem realizadas pelos artistas do Seibi-Kai pelos arredores de São Paulo, nas quais são ressaltadas, em grande medida, atmosferas enevoadas que envolvem terrenos indefinidos entre o urbano e o não urbano, arbustos rústicos que despontam entre casas mal caídas, ramos aéreos de árvores que se elevam contra o céu.

janela do quarto em que se encontra. Ao contrário do que o título da obra sugere, ela não apresenta uma vista da Praça da Sé, mas sim o seu contraponto ou avesso: o artista se interessa pelo que se mostra aos fundos de um edifício situado na praça, isto é, pelos interstícios da cidade. Com a visada rasante aos telhados vizinhos não se vê uma nesga de chão. Ele se desativa. Tornados inoperantes, apenas intuídos ou supostos, os quintais e terrenos baldios, pequenas praças e passeios públicos não se apresentam na pintura senão pelos cimos das árvores que neles despontam na condição de citação de tudo o que é anônimo ou inominável, do incógnito ou do que não pode ser totalmente conhecido, da natureza que, em sua indestinação, recolhe os espaços nos quais as intenções se desativam.

Antes de prosseguirmos com os comentários sobre “*Praça da Sé*”, é válido situar o quadro no contexto em que foi produzido, o que permitirá sublinhar o interesse que os interstícios urbanos despertam em Shiró no que diz respeito à possibilidade de desvelamento de paisagens latentes. Dentre as práticas frequentemente adotadas pelos artistas do grupo Seibi durante a segunda metade dos anos 1930, destacava-se a realização, sobretudo aos finais de semana, de excursões para os arredores da cidade de São Paulo. Munidos de apetrechos simples – tintas, cartões, pinceis e, quando muito, cavaletes –, esses “operários da modernidade” (Lourenço, 1995) se deslocavam às bordas da cidade para contemplar os elementos da natureza em seu contato com pontes, estradas, igrejas e o casario suburbano.

Entretanto, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os artistas nipo-brasileiros sofreram interferências diretas em seu cotidiano. Submetidos a uma dinâmica de vigilância que cerceava muitas de suas atividades, inclusive as saídas costumeiras para os arrabaldes, eles passaram a adotar táticas alternativas que lhes permitissem a fruição paisagística e o exercício da expressão, na pintura, de cenas urbanas e de paisagens em São Paulo. Nesse contexto de clausura forçada, as excursões aos subúrbios deram lugar a reuniões discretamente realizadas pelos artistas do Seibi-kai na pensão de Higaki ou na residência do pai de Flavio-Shiró, ambas situadas no bairro da Liberdade (Lourenço, 1988, p.52).

Em tais circunstâncias, as janelas¹⁶ se ofereceram como abertura possível ao contato e à dissolução entre a subjetividade dos artistas e a exterioridade do mundo, conferindo possibilidades de respiro ante à reclusão a que eram submetidos. Analogamente, a alteridade da natureza e o contato com ela estabelecido nos territórios indecisos visitados pelos artistas nas bordas da cidade passaram a ser reconhecidos nos espaços intersticiais do centro de São Paulo contemplados à distância pelas janelas. Espiando trechos inconclusos da cidade, os artistas reclusos percorriam com os olhos ruas e becos, cantos de telhados e copas de árvores, apresentando percursos improváveis por espaços intersticiais. Ao longo do período em que foram constrangidos de se deslocar livremente, os artistas do Seibi buscaram, assim, frestas entreabertas aos interstícios urbanos, nos quais encontraram oportunidades de exprimir, em termos de pintura, a alteridade insondável da natureza, trazendo à tona sentimentos latentes de paisagem.

Sob o céu taciturno de *Praça da Sé*, Shiró anima a vegetação em tons predominantemente escuros, possivelmente sugestionados por reminiscências de sua infância.¹⁷ Embora à distância, atrás

16 No que tange a compreensão da paisagem na história da pintura no Ocidente, é válido comentar que a aparição da janela é sinalizada pelo filósofo Alain Roger como um momento decisivo, detectado na pintura flamenga do século XV. Restrita, até então, ao plano de fundo de retratos ou de cenas sagradas, a paisagem passa a ser extraída pela *janela* pictórica, entendida como “veduta interior ao quadro, mas que o abre para o exterior” (Roger, 1999). Para o autor, essa inovação da pintura quatrocentista realizada nos países baixos corresponde à invenção da paisagem ocidental, haja vista que a janela se coloca como o dispositivo pelo qual o território se emoldura no quadro, instituindo-se em paisagem. Embora amplamente questionada e divergente da perspectiva segundo a qual a paisagem seria uma experiência atávica e inerente à condição humana, excedendo os limites de sua presença na pintura, a posição de Roger seria justificada pela primeira ocorrência ocidental da palavra “paisagem” – *landshap*, em holandês, que corresponderia, literalmente, a “pedaço de território” –, a qual designava a porção de espaço delimitada pela janela pictórica.

17 Em relato apresentado no curta-metragem *Pesadelos*, de Josué Tanaka (2008), Flavio-Shiró comenta a infância vivida em Tomé-Açu, no Pará, enfatizando que, quando vista de dentro, a mata não é verde, mas negra.

da janela por meio da qual lança o olhar para o exterior e dá vazão a seu fazer poético, Shiró anima imagens íntimas à vegetação, convidando o observador a se abrigar sob as árvores ou, ainda, a voar por seus ramos etéreos em “adesão a uma vida aérea nitidamente dinâmica” (Bachelard, 2001, p.217) e a sonhar com suas raízes insondáveis, “com essa intimidade que sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado” (Bachelard, 2003, p.4).

Afora o imaginário associado às brotações vegetais dos interstícios da cidade, Shiró confere nesse quadro expressão pictórica a imagens poéticas que orbitam em torno de uma umidade acinzentada, ora nostálgica, ora melancólica. Não garoa, mas o céu parece saturado de uma água pesada, que vela a cidade. O foco de luz difuso, timidamente presente na porção central, não dá conta de dissipar o ar entristecido ou de corar a palidez da atmosfera. Quando muito, em pinceladas leves, Shiró sugere a ondulação de nuvens densas com um branco provisório, que corrobora, entretanto, o pesar úmido de um céu que encobre em rolos o rés do chão. A orientação vertical da cena acentua a impressão de peso e a direciona para baixo, num movimento lento de queda, segundo o qual, pouco a pouco, as massas se acumulam e se concentram na porção inferior do quadro. Sobre as telhas das casas, a atmosfera úmida parece condensar-se permanentemente.

Ao movimento para baixo sugerido pelos planos inclinados, pelas telhas, pelas paredes mal aprumadas, contrapõe-se a direção ascensional do edifício que irrompe à porção central do quadro. O tom apático conferido à empena cega, sem preenchê-la inteiramente, rebate uma luminosidade tímida à cena. Seus contornos se confundem aos planos cromáticos, ora evidentes, ora diluídos, ao passo que a fachada principal do edifício converge, em perspectiva, para uma torre ainda mais distante (possivelmente em construção), elemento que reforça o eixo vertical no qual a cena conduz as raízes às cumeeiras.

Não há etiqueta ou legenda que informe (e não foi possível confirmar a hipótese em outras fontes), mas tudo na pintura sugere que ela se originou em uma janela de fundos, muito provavelmente da

casa do pai de Flavio-Shiró. O que se vê em “*Praça da Sé*” são os dorsos da cidade, seus reversos. O enquadramento pouco usual, suscitado pelo ponto de vista assumido por Shiró, se volta a uma cena de avesso, a um mundo em que participam antes quintais, sobras de terreno, recuos, do que a frontalidade de fachadas ou a extroversão das ruas. Vistos do alto, percorridos por um olhar aéreo, mas propriamente encarnado, os interstícios da cidade aparecem no quadro em tonalidades entristecidas, nas quais se misturam terra e ar, intimidade e extroversão.

Na impossibilidade vertiginosa de tocar o chão e, no que o olhar é impedido de transpor a opacidade dos telhados, a imaginação se incumbem de animar o que se oculta por trás deles. Como são os quintais ou terreiros que se interpõem entre as casas? O que pode se passar em tais espaços: roupas estendidas, cachorros, vasos de plantas, crianças brincando? Como será o cotidiano das pessoas que frequentam essas dobras da Terra, os interstícios da cidade? Shiró não responde, silencia. Desvela a cena em termos sensíveis, mas deixa margem para novas descobertas, reordenações simbólicas e devaneios. Seu silêncio é significativo, sobretudo, para preservar a atmosfera misteriosa que envolve a paisagem e que se derrama entre as edificações desse bairro bem central.

Dentre tantas interpretações, leituras e olhares diversos admitidos pelo quadro de Flavio-Shiró, é válido ressaltar os modos pelos quais sua pintura se investe de imagens poéticas associadas à natureza que permeia o urbano, revelando um olhar propriamente paisagístico voltado aos interstícios. Essa abordagem específica do pintor pode ser reconhecida, ainda, na ausência de definições ou localizações precisas de cada elemento retratado, na reserva de certa margem ao desconhecido, na visualidade da cena à qual se atribui uma visibilidade inconclusa, em que as feições do mundo se desvelam apenas parcialmente, resguardando em latência desvelamentos futuros.

A “*Praça da Sé*” retratada por Shiró não se caracteriza por nenhum aspecto excepcional. Trata-se de um território cotidianamente vivenciado, sem qualquer elemento natural exuberante ou qualquer construção humana extraordinária. O artista assume uma

visada igualmente trivial, bastante familiar aos habitantes da cidade que a contemplam pelas janelas de suas casas, mas que confere, no entanto, um ponto de vista incomum à pintura de paisagem. Com isso, Shiró atribui expressão poética a uma forma prosaica de fruição. Ele não cria um gesto novo, mas se serve de um ato comum – o de contemplar o exterior pela janela –, transcendendo-o e devolvendo-o ressignificado.

Sonhos de leveza

O bairro da Casa Verde se estende da margem direita do Tietê aos morros dos quais nascem pequenos veios d'água afluentes e que anteveem a Serra da Cantareira, a norte. Sua urbanização é recente, à maneira de parte considerável da zona norte de São Paulo, e ir à Casa Verde, até meados do século XX, significava dirigir-se às bordas da cidade. A travessia do Grande Rio não era simples e deixar o bairro operário da Barra Funda em direção ao núcleo vizinho da Casa Verde exigia, muitas vezes, dias inteiros dedicados à excursão.¹⁸ À exceção da paróquia de Nossa Senhora de Fátima implantada no topo do morro da Casa Verde e de um punhado de casas simples construídas em suas encostas, predominavam ali chácaras voltadas ao recreio e a pequenos cultivos de subsistência. A vegetação rústica que

18 Em geral, era esse o itinerário realizado por Galvez, por Flavio-Shiró e pelos artistas dos grupos Seibi e Santa Helena em meados dos anos 1940 com vistas à pintura da paisagem dos arrabaldes da cidade. As saídas para os arredores da cidade eram realizadas, via de regra, aos finais de semana. Afora a existência de outras atividades artísticas e profissionais que ocupavam boa parte do cotidiano desses artistas, as excursões eram preferencialmente empreendidas em dias livres por conta das dificuldades de deslocamento de ônibus e bonde até as várzeas do Tietê e aos bairros de sua margem direita, que muitas vezes demorava várias horas. Embora fossem excursões realizadas coletivamente, Galvez relata que, ao chegar com os colegas nos bairros a serem pintados, procurava sempre posicionar-se isoladamente, encontrando sua solidão “às vezes no meio da lama, [...] para poder pintar sossegado” (Raphael Galvez em conversa em seu ateliê da Rua Lopes de Oliveira, 1994. Apud D’Horta, 1999, p.51).

despontava junto ao barro das poucas vias implantadas se estendia de forma indefinida pelos quintais, recobria barrancos até encontrar algum braço do córrego Mandaqui, espalhando-se ao longo da ampla várzea do Tietê.

Atualmente, com a urbanização consolidada, a Casa Verde se amalgamou ao corpo da cidade, adensou-se e se tornou um bairro relativamente central entre seus arredores na zona norte. Córregos foram retificados e, sobre eles, largas avenidas implantadas,¹⁹ facilitando o fluxo de veículos e favorecendo o adensamento do bairro a partir das últimas décadas do século XX. Ainda assim, em que pesem os esforços despendidos à urbanização, as infraestruturas instaladas e as transformações no sítio decorrentes de tais processos, não é possível chegar à Casa Verde, partindo do centro, sem atravessar o rio Tietê.

Indiferente ao concreto derramado às suas margens retificadas e às vias expressas nelas instaladas, o rio continua a escoar, sem nada dizer, em seu longo curso rumo ao poente. Os afluentes mínimos e tortuosos de sua margem direita e os córregos extensos da vertente oposta continuam a verter, ainda que entubados, desconcertando-nos à época das cheias. À altura da Casa Verde, as antigas chácaras de retiro deram lugar a quarteirões densos e a edifícios altos, o que não pôde dar conta, contudo, de conter a potência com que brotam em terrenos vagos touceiras duras de capim, com que afloram pétalas sutis e com que flutuam ao gosto do vento ramagens ligeiras. Basta um instante de descuido e uma nesga de espaço que escape às intencionalidades da cidade para que venham à tona expressões originárias da natureza que permeia o urbano.

É pouco provável, ou mesmo insólito, nos dias de hoje, dispor-se a caminhar ao longo das margens do rio Tietê. Vendedores ambulantes esperam o fim do dia para atravessar as pistas engarrafadas

19 Referimo-nos aqui, especificamente, à avenida Engenheiro Caetano Álvares, implantada na década de 1980 sobre o leito retificado do córrego Mandaqui e à avenida Direitos Humanos, implantada na mesma época mediante o tamponamento do córrego Lauzane.

anunciando chocolate, água, refrigerante. Moradores de rua, habitantes invisíveis das sombras dos viadutos, arriscam-se silenciosos à travessia para acessar suas casas improvisadas. Motoristas que, por infelicidade do acaso, sofrem panes mecânicas ou acidentes leves, percorrem o acostamento estreito em busca de ajuda. No mais, não há nada que motive no dia a dia, nem qualquer intenção aparente que justifique uma caminhada à beira do rio Tietê.

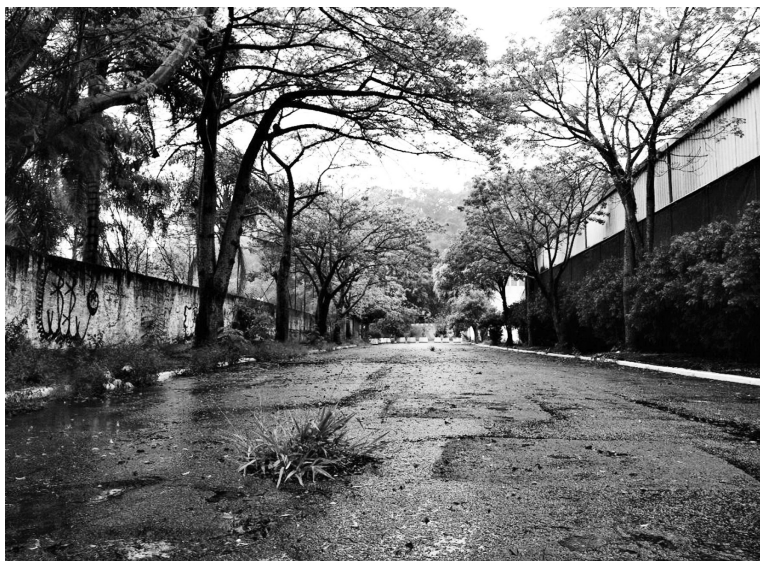
Aqueles que, mesmo sem ter um porquê, se dispusessem à incomum andança, veriam à altura da Casa Verde os gradis do sambódromo e, além deles, os holofotes que iluminam noites de festa. Seguindo pela margem direita no sentido das águas, a mão esquerda roçaria o *guard rail* na calçada estreita e, além dele, um desfile sem fim de carros, espectros sem carne, apressados em seu deslocamento maquinico. Não há voz que perturbe o ronco surdo dos motores nem presença humana que alente a solidão. Alguns metros adiante os veículos se espremem na tentativa de acessar a alça viária que dá acesso à ponte da Casa Verde. A pista se eleva pouco a pouco e circunda uma porção de terra parcamente arborizada. Ao longe, a vista alcança a Cantareira no que os pés alçam o topo do viaduto.

Nos arredores da avenida Brás Leme, via que se estende desde a ponte da Casa Verde ao centro de Santana, a presença da várzea é intuída pela baixada do terreno, de um lado, e pela elevação íngreme correspondente aos sopés do morro da Casa Verde, de outro. A via é margeada, em boa parte de sua extensão, pelos muros do aeroporto Campo de Marte e tudo o que se vê em direção ao fundo do vale são os ramos das árvores que o superam em altura. Num dos poucos trechos em que o tecido urbano se coloca entre a avenida e o aeroporto, contudo, há espaços nos quais é possível o contato direto, corpóreo, com a natureza que se manifesta na várzea do Tietê.

Na esquina da rua Antônio de Lustosa, uma placa adverte: a via não tem saída. Ainda assim, caso se insista em percorrê-la, será possível apreender, além do muro que protege a base oficial da aeronáutica, as copas das árvores de um bosque denso, que reproduzem no ar a horizontalidade do terreno. A descida é suave e, como as calçadas, desfuncionalizadas, são povoadas por toda a sorte de

gramíneas e arbustos ruderais, caminha-se pelo leito carroçável sem cerimônia. Em seu ponto mais baixo, a rua termina no fechamento do aeroporto. Na impossibilidade de espiar sobre o muro alto, não há qualquer existência que assome no horizonte e tudo o que se vê é a luminosidade pálida do céu. A garoa persiste. A sensação de estar no baixo, nas últimas cotas que antecedem o Grande Rio, é reforçada quando se volta o olhar à parte alta da rua (Figura 8).

Figura 8 – Rua Antônio de Lustosa (Santana, São Paulo)



Fonte: o autor, 2018.

Sob o dossel das paineiras plantadas nas calçadas, o asfalto reluz, lustrado pela chuva. Sobre o pavimento, a umidade se acumula em buracos e frestas, escoando vagarosa ao longo do declive antes de ser retida em poças amplas junto ao final da via. Local de acúmulo, destino provisório de todos os afluentes, a várzea acolhe, em seu fôlego prolongado, a existência das águas lentas. Em igual medida e na ambiguidade que lhe é inerente, a várzea se abre à planura do horizonte e faz ressaltar por contraste os ramos pendulares que se agitam no ar, materializando sonhos de voo. Ao tragar a umidade que esco

pela terra, a várzea suspira vapores lamentosos que, pouco a pouco, ganham o céu; ao emitir brotos e afloramentos, ela se lança ao céu em matéria evanescente. Na mistura de água e ar, entre vapores e flutuações, a imaginação que visita as várzeas se anima com o trânsito pelo qual as imagens se deformam umas nas outras, remetendo à ambivalência e ao hibridismo das matérias elementares.

As interações estabelecidas entre ar e água, com efeito, manifestam-se de modo significativo no território das várzeas. Filiadas a movimentos de ascensão e de queda, a elevações e a abatimentos, as imagens a que se abre a planura inundável orientam-se tanto pela umidade que nela se acumula como pela levitação que o horizonte instiga. Em tempos de estiagem, com o ar seco e o céu límpido, ganham saliência por oposição as manifestações dos charcos, da água retida junto ao chão. Por outro lado, o ar pesado dos dias de garoa vividos nas várzeas desafia os vapores a se desgrudarem da terra e a ganharem o céu.

Na ausência do céu azul, sob a incidência intermitente da garoa, os passos prosseguem pelos quarteirões situados entre a avenida Brás Leme e o aeroporto Campo de Marte. A luz empalidecida que se deita sobre o vale reforça a ascensão da umidade que emerge da terra e impregna o ar. As cores são rebaixadas, muitas vezes contagiadas pela atmosfera cinzenta, e os meios tons vibram ao vai e vem das águas. Ao cruzar a quadra seguinte, chega-se à rua Tenente Rocha, última via do loteamento, implantada à margem do pequeno curso d'água homônimo. Ao avançar entre os arbustos e as árvores que encerram, densamente, o córrego, o olhar encontra, na margem oposta, o muro do Clube Associativo dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica. Adiante, uma pequena ponte permite a travessia e o acesso ao equipamento de lazer.

No meio da ponte, aqueles que se debruçarem sobre o guarda-corpo poderão experimentar o confinamento característico das matas-galerias. O esguio espaço residual por onde escoar o corpo d'água instiga o olhar a se enroscar em toda a sorte de ramos e a neles repousar, suavemente. A intimidade do córrego é assegurada por uma parede quase intransponível de arbustos palustres, nos quais

se imiscuem plantas muito rústicas, afeitas à acolhida das sombras. No teto da gruta vegetal, goteiras respingam a umidade do céu sobre a da terra, animando a superfície do rio em ondas efêmeras. O ar quente e abafado confere à pouca luz que se infiltra no espaço a materialidade de cortinas translúcidas (Figura 9).

Figura 9 – Córrego Tenente Rocha (Santana, São Paulo)



Fonte: o autor, 2018.

As águas varzeanas vertem lentas ao longo do vale quase plano. Sua superfície escura aprofunda o leito inacessível ao olhar. Mais que os reflexos, são as sombras da mata adormecida que mergulham no córrego. A penumbra se umedece à medida que as águas roçam as folhas rasteiras e as raízes aéreas. Sob elas, o vermelho da terra se desprende sem manifestar resistência, oferecendo-se no barro que matiza as águas. No espaço comprimido do córrego, o tempo se dilata e, como acontece nos sonhos, sua duração escapa à consciência no decorrer dos instantes repousados sobre a pequena ponte.

A chegada ao clube da aeronáutica se dá pela área de estacionamento, correspondente a um amplo terreno vago. A guarita está

Figura 10 – Estacionamento do Clube da Aeronáutica (Santana, São Paulo)



Fonte: o autor, 2018.

vazia, a cancela levantada. Há poucos carros estacionados entre tufos vigorosos de capim, muitos deles abandonados – há tempos, aparentemente, deixou-se de carpir a área. O crepitar da garoa sobre o relvado só é perturbado, vez ou outra, pelos piados queixosos de sabiás à procura de abrigo. Um passeio pavimentado por paralelepípedos conduz os passos em direção a um bosque de árvores baixas e de copas espaiadas. Entre as pedras do pavimento, crescem gramíneas de hastes leves e chumaços umedecidos. A orla do passeio, quase inteiramente dissolvida na terra mole da várzea, é interrompida por uma poça enorme e igualmente disforme. À superfície das águas retidas vê-se os reflexos escuros do arvoredado que margeia o córrego atravessado há pouco (Figura 10).

Na direção oposta, a vista avança longe e o horizonte varre a vastidão da várzea. O céu branco se abre em grande ângulo e achata ainda mais a planície irretocável. Nada acontece no amplo espaço intersticial, nenhuma intenção aparente. Ele existe, simplesmente, em perfeita inoperância. Formando manchas descontínuas de diferentes tons de verde e com diferentes texturas, ora claras e leves, irascíveis à brisa, ora escuras e pesadas, em arcos pendentes, a vegetação

rasteira reveste a terra encharcada, velando poças, encobrendo brejos. Não há sinal de pessoa à vista e o silêncio da manhã garoenta ressoa a estranha presença da natureza (Figura 11).

As arvoretas poucas que picotam o horizonte não dão conta de inquietar a fleuma plana. Ao contrário, seus ramos leves favorecem a umidade que levita em permanente flutuação. Na imersão profunda ocasionada pela várzea, a presença do aeroporto se torna uma lembrança distante. Por instantes prolongados, é possível se esquecer da proximidade aflita da pista de pouso, da ansiedade que antecede as decolagens. No escoar desses instantes, não há ruído de motor que desassossegue a planície solitária ou que desseque sua umidade flutuante.

Figura 11 – Várzea do Tietê (Santana, São Paulo)



Fonte: o autor, 2018.

Devaneios no desejo ígneo

Do sol que se deita à alma inflamada

O sol poente se insinua entre massas enegrecidas. Não é mais do que uma fresta exígua, entalhada a duras penas, o que permite a luz

irromper à cena. A atmosfera se excita nos umbrais da tempestade. Entre chaminés fumegantes, cuja presença pode apenas ser intuída, a terra é desferida nua em tons de brasa.²⁰ Aos tufos, o mato resiste eriçado ao vento e afirma eloquente a força com que se enraíza no terreno informe. Em densa mistura, as nuvens se confundem à fumaça, talvez despregada das torres da cidade, ao fundo, talvez emergentes da respiração ofegante da terra.

Basta uma brecha alaranjada no céu tempestuoso para que toda a cena em “*Ostentação (Barra Funda)*” (1946) se inflame em tons poentes. Não se sabe se as nuvens estão prestes a desabar em estrondosa tempestade ou se é o sol quem volta a aparecer após a tormenta. Em limiares ambíguos, Raphael Galvez revela tanto quanto oculta. Não se deixa decifrar porque, a rigor, não conta nada. Apresenta, simplesmente, uma vista lançada em uma tarde tempestuosa ao centro de São Paulo desde espaços intersticiais da várzea da Barra Funda. Mas o faz assegurando toda a reserva ao indeterminado. Entre tons fortemente contrastados, Galvez convida o olhar a imergir na cena ao apresentar a ele o que talvez atravessasse seus olhos ou os do homem e os do garoto que, entre os capins desgrehados, contemplam a cena no primeiro plano.

Ostentação (Barra Funda) (Raphael Galvez, 1946)

Óleo sobre cartão, acervo particular. A obra fez parte da exposição “Raphael Galvez”, realizada na Galeria Almeida & Dale (2017).



Reprodução fotográfica disponível em: <https://encr.pw/G4QIK>. Acesso em: 7 jun. 2024.

20 “Se, em seguida, solidarizamos o fogo que anima nosso coração com o fogo que anima o mundo, parece que comungamos com as coisas num sentimento tão poderoso e primitivo, que a crítica precisa se vê desarmada” (Bachelard, 2008b, p.76)

Da ambivalência constitutiva do barro do chão ao peso excessivo depositado pelo céu, quase nada na vista se mostra por inteiro. No puro fruir dos olhos à tinta, a vista *quase* se completa, mas reserva espaço para o que não pode ser visto ou para o que pode ser infinitamente visto de modos distintos. Vê-se os prédios ao fundo, nos limites da várzea, mas não é possível vê-los bem ou em sua inteireza. Por mais que se aproxime os olhos do quadro, escapam insolentes os limites entre a cidade e o céu acinzentado, dissolvendo-se um no outro em horizonte craquelado. Mais do que um recurso compositivo, a desfiguração gradual conduz ao horizonte das incertezas os limites indefinidos da várzea. Com eles a terra nua é levada para cima, em braseiro ascendente. Ao longe, o céu despenca sobre a Terra.

Analogamente, os aspectos formais das casas, das árvores e dos espaços intermediários do meio plano são absolutamente significativos na pintura pelo fato, justamente, de não se completarem. As formas são tão importantes para o quadro quanto à matéria de que se constitui, mas mais fundamental é o *modo* pelo qual Galvez as mantém abertas, inoperantes, afeitas à expressão da materialidade originária. A dissolução formal é gradual, plano a plano, mas não se restringe às relações de proximidade ou distância. Galvez intromete no que se vê nitidamente aquilo que talvez não poderia ser visto e, com a mesma liberdade, oculta ou dilui o que seria evidente ao sublinhar existências latentes. Ele não reproduz, assim, o ato de ver segundo seus atributos de ordem óptica. Sem desconsiderá-los, apresenta-os em inoperância.

Os contrastes abruptos no céu denotam relâmpagos, tempestade em formação ou dispersão em contraditória coexistência com a luz estridente. Desponta à frente uma pequena elevação no terreno sobre a qual se sustenta precariamente um casebre, templo das várzeas no qual se rebate em contraponto a luminosidade do quadro. Suas superfícies irregulares, parcamente revestidas, se oferecem como único abrigo possível à tormenta. Em gestos coléricos, o pincel atíça o braseiro no que as pinceladas se lançam ao cartão. Galvez opera o atrito, confere o calor inicial para que a cena incandesça. Na

espessura da pintura, camada a camada, os interstícios inoperam em imagens desejanter. Originado na nesga de terra de onde brotam ramos desgrenhados, o fogo maquinico se espraia às várzeas fabris da Barra Funda.

“*Ostentação (Barra Funda)*” apresenta em termos pictóricos imagens propriamente atinentes a uma poética dos interstícios. É pelo fazer, isto é, pela *poiesis*, que nos são desveladas as qualidades das imagens que despontam aos olhos, ao corpo e ao espírito do pintor no que ele se dispõe a fruir, desinteressadamente, os terrenos indecisos entre fábricas e casas operárias da várzea da Barra Funda. Expressar essa fruição, por sua vez, demanda posturas que evoquem a sua vigência e a sugiram em ato, que não a enrijeçam ou procurem embalsama-la ou convertê-la em objeto estático. Sob essa perspectiva, Galvez assume os espaços intersticiais da Barra Funda não como *tema* da pintura, mas sim como mote ou, sobretudo, como o *modo* pelo qual nela apresenta paisagens latentes.

Além disso, a abordagem de Raphael Galvez em “*Ostentação (Barra Funda)*” é propriamente paisagística na medida em que, no movimento de apresentação e dissolução de cada detalhe, trecho a trecho, na carne da pintura, o artista não tem a intenção de descrever a cena em sua totalidade. Conferindo ao quadro a capacidade de dissimular-se, apresentando-se de modos distintos a cada vez que é contemplado, Galvez reconduz serenamente cada minúcia do céu tempestuoso a integrar-se com as existências rasteiras, o casario parcialmente desvelado, os terrenos incultos intuídos entre as construções. Se fosse palavra, texto, poema, sua pintura não se limitaria a relatar em palavras a visada do artista e os aspectos da realidade concreta por ela alcançada; se fossem música, os movimentos de sua composição sugeririam as variações bruscas do horizonte, o enrijecer-se das nuvens à beira do temporal, o barro em braseiro à carne exposta da várzea.

Os meios tons, os pigmentos terrosos e cinzentos impregnados de uma luminosidade esfumada, quase opaca, predominam além do morrote no primeiro plano e derramam sobre a Terra sua luz pálida, enfraquecida, pouco disposta a prostrar nem sequer sombras brandas das formas que se elevam do solo. Por outro lado, o

barro desnudado em vermelho em que Galvez firma os pés ao contemplar a cena confere uma luminosidade encarnada que se estende ascendente sobre as fachadas das casas e seus telhados e se dilata ao calor fabril das torres e chaminés – contraponto ereto à planura indefinida, quase incômoda, das várzeas. Contrastadas em tons fortes, touceiras de capim revestem aqui e lá o terreiro, apresentando-o em sua indefinição, no que paredes mal caiadas e cumeeiras abatidas culminam em um céu de chumbo e nuvens insustentáveis.

As árvores poucas, o relvado inconcluso e as construções humanas, a terra nua e o céu velado estabelecem uma relação de unidade. Embora incompleta, não totalmente tematizada, tal unidade não se permite fragmentar em partes ou detalhes que possam ser subtraídos, examinados e depois justapostos. Ao perder-se por um local indesejado, ao qual a pintura não se refere objetivamente, mas no qual mergulha de modo profundo, Galvez tampouco faz menção de pontuar ou localizar precisamente o ponto de onde lança a visada. Ela é sugerida, antes, pela atmosfera de embate, prestes à ignição, a qual se contamina por todos os elementos que dela participam e na qual se contrapõem o abatimento da várzea às torres do centro, a tormenta das nuvens à terra inflamada.

Nessa atmosfera, os elementos apresentados deixam de ser vistos em sua individualidade. Suas feições se comunicam incessantemente; seus traços, por mais contrastados ou definidos, se imiscuem uns nos outros. Suas vozes emitem notas distintas, apresentam tonalidades próprias, mas participam de uma mesma harmonia. Talvez o tema de “*Ostentação (Barra Funda)*” permaneça inacessível ou insinuado, certamente inconcluso. Talvez caiba apenas fruir, profunda e desinteressadamente, o modo pelo qual Galvez o torna desativado, desvelando paisagens possíveis nos interstícios urbanos.

Penetrar vielas e desvelar horizontes

Do ponto de vista de sua ocorrência nos interstícios urbanos, as imagens conduzidas à maneira do fogo se mostram menos prováveis

do que aquelas originadas na terra, no ar ou na água. Embora, nesses casos, as pulsações ígneas não sejam tão evidentes quanto às das demais substâncias, elas também podem vir à tona nos espaços intersticiais. Não é preciso a literalidade de um incêndio ou a excepcionalidade de poentes sanguíneos para que o fogo participe como potente condutor de imagens eventualmente associadas a paisagens latentes nas entrelinhas da cidade. Do mesmo modo, a expressão poética de tais imagens não se restringe à pintura e aos mundos novos apresentados *in visu*. Na experiência direta dos interstícios urbanos e na possibilidade de enunciá-la em verbo podemos ser surpreendidos pela emergência de imagens que nos fazem arder por completo em comunhão plena com meios profundamente envolventes.

Numa poética dos interstícios, nada talvez mobilize de modo tão intenso essa ardência integral quanto o impulso por penetrar na dimensão indesejada da cidade, impulso injustificável a qualquer intenção objetiva, mas irresistível a quem o experimenta, impulso que se inflama e se desdobra e se consome em imagens propriamente ígneas. Alimenta esse impulso o calor íntimo das reentrâncias da terra, das minas, dos condutos escuros pelo qual o fogo profundo, sem incandescer, aquece a superfície. Manifestando-se veladamente ao imaginário e encontrando nele o fogo equivalente dos princípios desejantes e dos impulsos originários, o fogo latente nas demais substâncias elementares pode encontrar nos interstícios urbanos ocasiões para conduzir ao seu modo a emergência de imagens poéticas.

Dentre as substâncias elementares, se o fogo é a mais fugidia ao conhecimento humano e, ao mesmo tempo, a que desperta de modo mais agudo o desejo por conhecê-la, ao nos dispormos a imergir de modo sensível e imaginal em espaços intersticiais podem se substancializar, incandescentes, imagens profundamente desejantes. Oposto à água, que cumpre lentamente seu destino incessante rumo à foz, o fogo é desatino, é o elemento indesejado.²¹ Seu

21 “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal.

temperamento une imediatamente polaridades contraditórias: vida e morte, amor e ódio, desejo e punição. A única condição para sua existência é que se alimente as suas chamas; ao serem aguçadas, elas prontamente assumem as qualidades daquilo que as nutre. Vejamos, então, de que modo os interstícios se abrem à emergência de imagens poéticas originadas em componentes ígneos.

A estreiteza da rua Paulo Gatti aguça o olhar. Em sua esquina, o espaço mínimo, ainda mais baixo que o fundo do vale do córrego Mandaqui, contrasta à largura farta da avenida Engenheiro Caetano Álvares, na zona norte de São Paulo. A insinuação pode passar despercebida por quem circula habitualmente ao longo da avenida. Por outro lado, para aqueles que, sem qualquer outra razão, se sentirem incitados a desvendar o que há além da rua estreita, seu aceno sutil é suficiente para inflamar um impulso originário.

Não há recusa possível à atração sentida e segue-se adiante. Ávidos por horizontes, os olhos tateiam de imediato cada canto e reentrância, descobrindo ao fim da rua quase plana e sem saída uma encosta dura a ser vencida. Há certo rebaixo na ondulação do terreno, sugerindo a linha desenhada pelas águas em seu deslize ao Mandaqui. Na condição de um vão escavado no horizonte alto, o vale tímido atifa ainda mais o desejo de conhecê-lo. É preciso contornar o quarteirão para galgar o morro acima.

Há um canteiro estranhamente alongado na quadra seguinte do qual despontam arbustos e pequenas árvores (Figura 12). Não se trata de uma praça, contudo. Incrustrado junto às casas, o espaço sombrio parece sobrar como uma lacuna à ponta do quarteirão. O terreno sobe íngreme de um lado e outro e o encontro entre ladeiras opostas culmina no baixio em que se encaixa o terreiro. Em sua

Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. [...] É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas" (Bachelard, 2008b, p.12).

extremidade oposta, fragmentos de uma mureta desfuncionalizada separam o canteiro da rua Diogo Cabreira e remontam a tempos passados, nos quais a rua era ponte e a mureta guarda-corpo. Sobreposta ao córrego das Cobras, pequeno afluente do córrego Mandaqui, e decorrente de seu tamponamento, uma série de vielas traga irresistivelmente o olhar morro acima.

Figura 12 – Canteiro da rua Diogo Cabreira (Imirim, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

Espremido entre muros cegos, o espaço da vial é fragmentado e os olhos avançam pouco. A cada fratura, esquina angulosa da via, o mistério alimenta o desejo de nele imergir. Nada se ouve à exceção do atrito dos passos tateantes ao cimentado irregular da vial. Cada toque à terra ecoa às paredes do labirinto ascendente e a estreiteza torna o caminho difícil. Não se sabe se vem de seus pés o ruído escutado ou se há mais alguém adiante. Quando se volta para trás, o olhar é igualmente restrito e não é possível saber se se está sendo seguido. As pinturas deitadas às paredes encardidas são a única companhia sabida no caminho angustiado. Em plena solidão entre musgos e pequenas poças soturnas, tem-se, por um instante, o receio de avançar (Figura 13). Contudo, o desejo é incontido, ele não deixa escolha. O ar quente e espesso impele a imersão na vial.

Figura 13 – Viela sobre o córrego das Cobras (Imirim, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

A restrição ao olhar alimenta o desejo da subida. A estreiteza do espaço aguça os passos ansiosos. Como se se adentrasse em cavernas por frestas da terra, as paredes comprimem um calor obscuro.²² Espremida, a atmosfera da viela incita devaneios de ruptura dos muros cegos e de infiltração nas fissuras do cimentado (Figura 14). Como na descida a uma mina quente e úmida, as trincas do piso conduzem o fogo dos olhos ao jorro estridente das águas do Cobras contra o tubo que as encerra. Pouco se vê na viela, confirmando que o que escapa aos sentidos, o que não se dá à visão, alimenta sonhos em profundidade, no íntimo das coisas.²³

22 “A luz brinca e ri na superfície, mas só o calor *penetra*” (Bachelard, 2008b, p.61).

23 “Essa necessidade de *penetrar*, de ir ao *interior* das coisas, ao *interior* dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua. Essa comunhão por dentro, essa simpatia térmica, encontrará [...] seu símbolo na descida ao oco da montanha, na gruta e na mina” (Bachelard, 2008b, p.61).

Figura 14 – Poça junto a boca de lobo em viela sobre o córrego das Cobras (Imirim, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

Passada à quadra seguinte, a viela se torna ainda mais estreita e seu traçado se alonga retilíneo. Ávido por descobertas,²⁴ o olhar finalmente pode avançar distante e chega a resvalar, no fundo, um foco tênue de luz a iluminar parcialmente o espaço sombrio.²⁵ O ímpeto pela subida se renova. As forças imaginantes pelas quais o impulso de imersão na viela se faz incontrolável antecipam as nascentes do córrego oculto em imagens fugidias, como se, consumido pelo desejo, se sentisse mergulhar em suas águas veladas. Nas pequenas plantas que germinam às frestas e no murmúrio do córrego vindo à superfície pelas bocas de lobo, a natureza insinua-se indomada no espaço

24 “Várias vezes a criação do fogo se associa a uma violência similar. O fogo é o fenômeno objetivo de uma raiva íntima, de uma mão que se enerva. É, assim, surpreendente perceber sempre um estado psicológico excepcional, fortemente tingido de afetividade, na origem de uma descoberta objetiva. Pode-se, então, distinguir vários tipos de fogo, o fogo suave, o fogo sorrateiro, o fogo rebelde, o fogo violento, caracterizando-os pela psicologia inicial dos desejos e das paixões” (Bachelard, 2008b, p.55).

25 “Essa luz é íntima. O ser acariciado resplandece de felicidade” (Bachelard, 2008b, p.59).

intersticial. Entre um vestígio e outro, contudo, ela volta a se velar e os passos prosseguem a subida desejosos por desvelamentos.

Os fundos de lotes comprimem a viela quadra a quadra. Sua largura inconstante e os desalinhamentos do espaço denotam a inexistência de intenções voltadas a formalizá-lo ou a ocupá-lo. Os aspectos residuais da viela dizem respeito, antes, às oscilações e à variedade de manifestações do córrego em seu fluir incessante: basta um sutil alargamento na viela para que a imaginação traga à tona remansos e pequenas lagoas; no que ela volta a estreitar-se, sonha-se com trechos encachoeirados na profundidade do vale. Embora ocultas, as águas do Cobras podem se manifestar à superfície por imagens poéticas. Quando conduzidas à maneira do fogo, tais imagens mobilizam todo o ser segundo o desejo incontido ou até mesmo apaixonado de penetrar nos interstícios da cidade, de perscrutar suas reentrâncias, de descobrir neles cada minúcia e de tornar-se íntimo das existências ínfimas pelas quais o princípio da natureza ali se manifesta.

À esquina com a travessa Luís Gonçalves, a viela se abre a uma escadaria visivelmente desaprumada, cuja irregularidade apresenta, a despeito de qualquer esforço de alinhamento, as dificuldades oferecidas pela encosta em sua dureza irredutível. Por um instante a caminhada obstinada ao longo da viela é vencida pelo impulso de visitar a escadaria. Como no garoto que, embora ajuizado, sonha em saltar muros e correr telhados, mobiliza a subida, degrau a degrau, a persistência latente de um fogo infantil. Não há qualquer intenção objetiva pela subida e os degraus, tornados inoperantes, se abrem a um jardim inusitado que escoa encosta abaixo. Entre as frestas do passeio, ante a germinação eriçada de plantas rústicas, pequenas flores, samambaias, as chamas desejantes se apaziguam em braseiro no que vêm à tona imagens de recolhimento íntimo, devaneios aninhados²⁶ em meio às moitas que velam a intimidade aquecida da terra (Figura 15).

26 “A poesia do ninho, do aprisco, não tem outra origem. Nenhuma impressão objetiva buscada nos ninhos entre as moitas jamais teria podido fornecer esse luxo de adjetivos que valorizam a tepidez, a doçura, o calor do ninho” (Bachelard, 2008b, p.58).

Figura 15 – Escadaria da travessa Luís Gonçalves (Imirim, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

Sonhos de consumação

Os olhos pousam de pronto em superfícies em brasa, modulações de amarelo, ocre, vermelho. Em sucessão de planos, traços e pontos, o olhar é tragado a um meio inteiramente incandescente e de formas fortes, mas a princípio pouco reconhecíveis em suas significações, abertas aos mais diversos significados possíveis. Distantes dos elementos a que talvez façam referência e aparentemente destituídas de intencionalidades inteiramente figurativas, as formas pelas quais se distribuem massas flamejantes não são identificadas como referentes no que os olhos penetram a cena. Elas valem por si.

Não há céu ou horizonte e só depois de passado o instante inicial de arrebatamento ante o indesejado da matéria é que o quadro se fecha, em ponto de fuga, na profundidade de um túnel. Aparecem, então, os contornos do pavimento e das paredes, dos dutos de ventilação, da calçada estreita à beira do asfalto, tão precisos e cuidadosos na composição em perspectiva e nas proporções quanto abertos à sua

própria implosão e à liberação da materialidade impregnada em cada traço de pastel.

Em “*Túnel do Anhangabaú*” (1989), Gregório Gruber conduz uma imersão íntima e inusitada em camadas ígneas do subsolo. Mais do que das lâmpadas amareladas ou das lanternas dos automóveis em noites de engarrafamento, transpira dos poros da terra a tonalidade erubescida da cena. A luminosidade é difusa e os olhos de Gruber a fazem aflorar em magma por todos os pontos. Não há um veículo sequer. Não há ninguém, exceto ele próprio e quem observa o quadro, a ocupar a calçada. Em plena solidão, as paredes do túnel se inflamam. Inoperante, o asfalto reluz umedecido e reflete o espaço do túnel em um segundo túnel abaixo dele: já não se sabe se é o teto refletido ou se é a superfície do ribeirão Anhangabaú o que desliza rumo ao fundo inacessível do quadro.

Túnel do Anhangabaú (Gregório Gruber, 1989)

Pastel sobre papel, 100 x 150cm, acervo particular.



Reprodução fotográfica disponível em: <https://abre.ai/tuneldoanhangabau-gregoriogruber>. Acesso em: 7 jun. 2024.

Trazido a uma dimensão propriamente intersticial, o túnel do Anhangabaú é tornado inoperante no quadro. Ele já não se presta ao fluxo de veículos nem comunica a cidade de uma localidade a outra. O quadro de Gruber não informa sua localização exata nem o representa, objetivamente, como dispositivo de infraestrutura. Operando os deslocamentos pelos quais a cena pode se liberar de seu referencial, autonomizando-se, o artista oferece a abertura pela qual a vista passa a remeter tanto ao túnel quanto ao ribeirão entubado sob ele. Em imagens ígneas de plena consumação nas chamas, Gruber apresenta o estranho convívio de água e fogo, que não podem se misturar, mas compartilham no subterrâneo as veias da terra.

Entre rios enterrados e cavernas de lava, a atmosfera da cena causa o envolvimento, de imediato, em meios flamejantes. Parece improvável, num primeiro momento, que qualquer outro elemento possa mobilizar imagens poéticas que superem a supremacia do fogo. Contudo, ao perder-se na atmosfera e permear, trecho a trecho, a cena, o olhar descobre curiosas ocorrências à pele do asfalto. Por um lapso no rigor representativo e por uma concessão ao indeterminado das apresentações,²⁷ Gruber introduz pequenos traços brancos, incisões de pouquíssimos centímetros sobre o pavimento brilhoso. Entre eles, uma névoa branca se desprende do chão e ganha em vapores quentes a atmosfera subterrânea. Esses mínimos deslizos são suficientes para que, imediatamente, o asfalto deixe de existir e ceda lugar à superfície borbulhante, a ponto de fervura, do ribeirão Anhangabaú. Analogamente, a calçada estreita se torna uma de suas margens e os traços fragmentados em branco já não são reflexo das lâmpadas, mas sim bolhas flamejantes²⁸ irrompidas à superfície fervente das águas entubadas.

Há uma inquietude incômoda na silenciosa quietude da cena. Quanto mais apresenta, mais ela oculta. O quadro não se deixa ler por completo. Não acontece nada no túnel e a cena não se destina a contar nada. Seu silêncio se abre, contudo, a inúmeras vozes misteriosas. Indestinado, o “*Túnel do Anhangabaú*” não apresenta nenhum programa narrativo: nenhum carro transita, nada acontece. Tampouco assume a tarefa de compor visualmente um fato ou um tema. É simplesmente uma vista e, apesar de verossímil no que diz respeito à composição e à perspectiva, nela tende-se a desfazer qualquer coerência mimética ante a intensidade pictórica e a extroversão das imagens da matéria para além dos limites formais.

27 A respeito da ideia de *detalhe* e das relações entre o local e o global, entre os planos *háptico* e *óptico* – cuja interação constitui a carne da pintura –, e dos modos pelos quais se dá “a invasão pontual e pungente, insensata, do detalhe no todo”, ver Didi-Huberman, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012, p.66.

28 “Nesses pingos de fogo, nessas chamas molhadas, nessa água queimada, como não ver os duplos germes de uma imaginação que soube condensar duas matérias? Quão subalterna parece a imaginação das formas diante de tal imaginação da matéria!” (Bachelard, 2008b, p.102).

Se as imagens ígneas podem se retrair, por um instante, no que a pele aquecida das águas do Anhangabaú vem à tona nas dissimulações lustrosas do asfalto, o fogo se consoma plenamente, por outro lado, nas paredes do túnel, a ponto de explodir sua superfície. Na ascensão de labaredas, veios verticais abandonam seu referencial à modulação das placas pré-moldadas de concreto para se dissolverem em chamas que somem de vista. Já não há mais parede e o fogo se propaga ao fundo, na espessura do quadro. A quina acinzentada entre parede e piso se desativa e passa a crepitar, trepidante, à base das chamas. Traços horizontais de presença espectral ante a força porosa do pastel aprofundam neste trecho a vista rumo a horizontes improváveis, à consumação completa pelo fogo.

Se a abertura de interpretações a que se oferece o quadro confere interesse a inúmeras visibilidades flutuantes por parte de quem o contempla, as imagens originadas nas substâncias elementares, por sua vez, parecem enraizar intimamente em seus traços originários, no imaginário profundo. Elas antecedem e excedem a experiência sensível – certamente Gruber não presenciou nenhum incêndio no túnel do Anhangabaú para apresentá-lo desse modo, nem viu removidas as estruturas de concreto para expor as águas do ribeirão –, emergindo desde as zonas profundas pelas quais nós nos abrimos ao imponderável e encontrando acolhida no fundo do ser de quem recebe tais imagens.

Ao trazer à cena imagens ígneas em sonhos de consumação, o artista nutre em quem a contempla forças imaginantes arquetípicas, originariamente compartilhadas pelo inconsciente humano e pelas quais nos sentimos íntimos ao inumano, à indeterminação da natureza. O modo como Gruber apresenta o “*Túnel do Anhangabaú*” preserva trechos de abertura às pulsações da matéria em sua plena liberdade no que confere horizontes metafóricos ao espaço subterrâneo do túnel. Em suma, oferece o convite ao repouso junto ao fogo enterrado, ao repouso plenamente consumado.²⁹

29 “O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso” (Bachelard, 2008b, p.23).

O túnel do Anhangabaú deixa de ser o tema do quadro na mesma medida em que o quadro não se volta a descrevê-lo objetivamente. Tornado inoperante, o túnel se amalgama à dimensão inconsciente e intersticial da cidade. Por sua vez, o quadro de Gruber, ao tensionar a relação entre imagem e referente, entre o mundo real e o meio envolvente do campo pictórico, extrapola a dimensão da representação mimética e assume, propriamente, a condição de apresentar o mundo de modo novo, de modos inesgotáveis.

Se talvez seja forçado dizer que se poderia fruir a paisagem no túnel do Anhangabaú, parece razoável, por outro lado, dizer que Gruber enuncia, poeticamente, possibilidades de horizonte no conduto enterrado. O artista traz ao túnel, nas chamadas aprofundadas nas paredes, a possibilidade de perder-se em sua espessura desconhecida. Na umidade borbulhante que impregna a atmosfera, a presença velada das águas do Anhangabaú convida o olhar a mergulhar nas galerias ainda mais profundas em que se encerram e a aproximar-se do imponderável que frequenta os interstícios.

Devaneios na melancolia aquosa

O destino incessante

O morro arroxeadado ao fundo soergue o horizonte em linha ondulada. Difícil dizer se sua presença vaporosa, quase espectral, herda do céu sua superfície quente, rosada, ou se é ele quem faz levar o calor úmido da Terra. A luz enviesada do poente percorre o quadro de cima a baixo. Ultrapassa a serra, deita-se sobre as casas de além-rio e adormece entre as duas margens. No caminho inverso, ao refletir-se nas águas claras, a luminosidade embebe as dobras do relevo com a névoa abafada da várzea, carrega o barro do baixio às cumeeiras, unge a fronte corada da Cantareira e, enfim, dissolve-se, ainda úmida, no horizonte.

A ambiguidade da luz, em seus movimentos descendentes e ascendentes, confunde-se com o trajeto contínuo e circular entre a

água e o ar, entre evaporações e condensações que impregnam a terra. “Do outro lado do rio (bairro de Santana)” (1944) exprime a visada de um Raphael Galvez posicionado à margem esquerda do Tietê, seus olhos voltados à Cantareira. O recorte escolhido abarca desde as terras inundáveis aos cumes quase imateriais da serra, aspecto imprescindível para que fosse cumprido o destino incessante da umidade que se imiscui no ar.

Do outro lado do rio (bairro de Santana) (Raphael Galvez, 1944) Óleo sobre cartão, 50 x 40 cm, acervo particular. A obra fez parte da exposição “Raphael Galvez”, realizada na Galeria Almeida & Dale (2017).



Reprodução fotográfica disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PccUBA/>. Acesso em: 7 jun. 2024.

Ao assumir tal perspectiva, o pintor acolhe na porção inferior do quadro as duas margens do rio. Não há bastidores e a planura da várzea é franqueada de um lado a outro. Entretanto, a vertente na qual se encontra o observador se apresenta em seus últimos palmos de terra firme, mais precisamente em um banco de areia. Mais do que sinalizar a largura do rio, a presença dessa margem faz pousar os pés de quem contempla a cena. A cota zero do quadro, por assim dizer, é deliberadamente anfíbia: convite irresistível ao refrescar-se nas águas, ao banho do corpo fatigado pelo ar abafado, à dissolução da lama insistente retida nos passos dos caminhantes.

Não há canoa ou ponte ou caminho à travessia – tampouco há o aceno ou a acolhida de qualquer figura humana. Em plena solidão, na companhia apenas das águas, dos capins, dos arvoredos escuros, os olhos atravessam a vau o grande rio. A passagem, contudo, não é simples e não se ganha a outra margem sem se encharcar plenamente. Embora aparentemente tranquilas, as águas se mesclam de

cinzas profundos e de tons rosados leves, não se definindo com clareza: ora se mostram primaveris, alegres, ora trazem ao olhar o pesar das sombras. O instante do poente caracteriza o humor ambivalente de cada existência que integra a paisagem. O dia se esvai ao mesmo tempo que a noite se anuncia e, nessa condição intermediária, vêm à tona tanto imagens em profundidade melancólica, associadas às águas escuras,³⁰ como em leveza e luminosa fruição, relacionadas aos modos pelos quais nos afetam as águas claras.³¹

Há algo de contemplativo, de uma reflexão calma e alegre, que emerge das zonas ainda reluzentes do rio. O céu nelas vem contemplar-se e a superfície das águas se tingem do poente avermelhado. As pinceladas horizontais apenas insinuam o mover-se vagaroso das águas, sem a pretensão de agitá-las. Embora muito próximas dos tons da terra, do banco de areia que margeia o rio, as camadas rosas e alaranjadas correspondentes às suas porções claras evocam uma matéria completamente distinta. Participam delas a mesma substância etérea do ar, num segundo céu, mergulhado em águas cristalinas. Com efeito, a visada transversal ao rio confere ao quadro a presença de dois horizontes, um deles dado pelo encontro entre a terra e o ar e o outro originado de suas deformações no reflexo das águas.

Embora sutis, essas deformações são profundamente significativas do ponto de vista da expressão pictórica que Galvez confere às imagens materiais. O arvoredo, os capins, a serra e o céu que aparecem à superfície do rio não são réplicas meramente invertidas de sua existência concreta. Seus contornos trêmulos e, sobretudo, embaçados, revelam os modos pelos quais as águas parecem dissolver todo

30 “Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver. [...] Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira” (Bachelard, 2013a, p.53).

31 “[...] se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água. O exame da imaginação conduz-nos a este paradoxo: na imaginação da visão generalizada, a água desempenha um papel inesperado. O verdadeiro olhar da terra é a água. Nos nossos olhos, é a *água* que sonha. [...] Na natureza, é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha” (Bachelard, 2013a, p.33).

o tipo de solidez para, no limite, dissolver a si mesma. Na existência virtual e narcísica dos reflexos, toda a terra vem contemplar-se até que suas formas abduquem de qualquer formalidade, até que, no limite, sua matéria se desmaterialize para assumir o ar. Basta um leve espasmo, sopro mínimo sobre a pele do rio para que o espelho d'água opere a magia de suas distorções e é com toda a delicadeza que Galvez as exprime. Os reflexos pontiagudos reforçam o eixo vertical ao longo do qual a água ganha o ar, em vapores vespertinos, e todo o rio pulsa, em leves ondulações transversais, com as imagens refletidas. O calor do céu poente se potencializa no reflexo das águas claras enquanto o arvoredo denso se aprofunda nas porções sombrias do rio prestes a anoitecer.

O olhar de Raphael Galvez se faz cúmplice das situações ambíguas, nas quais o contato entre a natureza e a ocupação urbana não se mostra plenamente resolvido. “*Do outro lado do rio (bairro de Santana)*” apresenta os territórios que se estendem a norte do Tietê e os revela enquanto espaços solitários, em alguma medida melancólicos à luz nostálgica do ocaso. A paisagem nos limites intersticiais da cidade se desenvolve, então, em espaços silenciosos e de íntimo acolhimento junto à matéria. Quando muito, intui-se o canto de lavadeiras à beira do Tietê, a conversa desapressada de sitiantes, ou o farfalhar dos ramos ao vento do entardecer.

A solidão e o silêncio encarnam a causa material que mobiliza a pintura de Galvez, permitindo ao pintor exprimir seu arrebatamento diante do indesejado da paisagem e trazer à tona a expressão sutil de existências frequentemente obliteradas no meio urbano – da bruma distante que reveste os morros à relva descuidada que recobre com diferentes tons de verde as beiras das ruas de terra. Embora não se deixe de avistar nos planos intermediários o casario e de intuir o espaço das ruas e de tantas formas urbanas, tais elementos aparecem desativados na espessura do quadro: Galvez não procura apresentá-los objetivamente e, desse modo, eles se desapegam de qualquer intenção formalizante e de formas totalizantes. Simplesmente denotam inscrições, muitas vezes irreconhecíveis, deixadas pelo homem à superfície da Terra em sua relação direta com a natureza.

A aquosidade da paisagem em apreço não se manifesta apenas em movimentos de reflexão. Há nela, também, a potência da refração, do aprofundamento do olhar mediante distorção das sombras, das substâncias que vêm mergulhar em direção ao leito escuro do rio. As margens brejosas, nas quais a terra se mistura tristemente à água, têm seu lodo emplastrado por verdes escuros. Junto a elas, as águas são quase estáticas, moribundas, e as sombras escuras do arvoredo que nelas mergulham morrem aos poucos. O leito paludoso, invisível aos olhos do pintor, torna-se ainda mais profundo nas zonas escuras do rio. A chegada da noite é recebida melancolicamente pelas águas escuras, tão distintas da superfície ainda iluminada do rio. O contraste pelo qual rivalizam o claro e o escuro, o dia e a noite, a leveza e o peso, as águas alegres e a umidade lúgubre, orienta todo o movimento das imagens materiais que percorrem a paisagem. Fonte da bruma que sobe os morros e se dissolve no horizonte, o rio que Galvez nos apresenta é o núcleo de toda a ambiguidade do entardecer, do qual emerge uma atmosfera úmida, ainda rosada e muito viva, e onde vêm encontrar seu desfecho sombrio, reticentes, as existências diurnas.

Adiante, na margem oposta, sobre capins e arbustos desordenados, de feições varzeanas, o arvoredo se distribui desigualmente. Embora o dossel da mata seja reconhecível, ainda iluminado, nas porções ocidentais do quadro, o que se vê da encosta mais próxima ao rio, à direita, é apenas sua silhueta sombria, o mato borrado em verdes escuros, já anoitecidos. Entre as duas extremidades insinua-se um vale, reentrância da Terra por onde a luz do céu se mistura à do rio. Em tal condição, Galvez encontra um recurso indispensável à poética de sua paisagem: é essa entreabertura que permite a expressão de toda a dissolução que impregna o quadro, por meio da qual os morros mais elevados podem tocar o baixio e a umidade se esvai ascendente no ar.

É pela reentrância desse vale, ainda, que Galvez exprime o arranjo complexo da luminosidade do poente. Embora enevoados, sujeito à refração da atmosfera úmida, o sol pode ser reconhecido sobre o horizonte e é compreensível a trajetória enviesada de sua luz.

Contudo, o quadro não se anima por um único foco luminoso. A claridade que parte das águas, vinda de baixo, ilumina parcialmente o sub-bosque em suas imediações; atravessando o vale mencionado, mais adiante, a luz das águas faz acender as fachadas do casario opostas ao sol poente e projeta suas sombras, improváveis, no sentido contrário ao da luz solar.

Mais que um recurso apenas compositivo, pelo qual é possível ao pintor discernir os contornos das construções e as formas do relevo nos planos afastados, o trajeto percorrido pela luz desde o rio em direção ao céu desempenha um papel intimamente associado às imagens materiais que participam do quadro, encaminhando o movimento da umidade que se desprende da várzea e que embebe a Terra em sua lenta levitação, dispersa na atmosfera. Na ambiguidade do entardecer, entre a morte prolongada do dia mergulhado em águas sombrias e a sobrevivência de sua claridade propagada por águas cristalinas, os vapores impregnam toda a paisagem.

Não fossem as silhuetas das casas, poderia se imaginar que a pintura se refere a um território absolutamente inculto ou inumano, onde os rios escoam livres e as árvores despontam à sua maneira, disputando apenas entre si, com seus ramos mais elevados, a atenção do sol. O que se vê do morro mais próximo à várzea é sua face escura, já anoitecida. Nas imediações do rio, as forças vegetantes se exprimem por arbustos enroscados, por ramos de arvoretas apenas sugeridos sob massas desfocadas, de contornos indefinidos. O sub-bosque permanece velado pelas sombras. As brotações enraizadas no brejo comungam da atmosfera úmida e se desenvolvem vigorosas. No alto da encosta junto à várzea, os ramos mais elevados se desprendem das árvores em direção ao ar, em contraste reforçado entre o verde noturno das folhas e o amarelo luminoso do céu; na concavidade da mata, à esquerda, esse mesmo contraste permite ao olhar visitar o colo das árvores e a intuir as raízes que se aprofundam, mais e mais, na escuridão incógnita da Terra.

A cidade permanece iluminada adiante, decalcando em pinceladas rápidas de paredes e telhados as formas movimentadas do terreno. Em meio ao casario, as silhuetas de algumas árvores se

apresentam aqui e lá, como se se desprendessem do pequeno bosque da várzea e se imiscuíssem na ocupação do subúrbio. Embora enevoada, dissolvida na luminosidade úmida do entardecer, a vista do bairro de Santana se dá pela oscilação sutil entre tons terrosos e rosados. É possível antever os espaços ora esguios, ora amplos, que se abrem entre as construções e o olhar é convidado a se enroscar entre eles.

Não há qualquer definição formal que caracterize esses espaços; não se sabe, ao certo, o limite entre os telhados de barro e a terra nua, entre as copas das árvores e a macega. Nessa indefinição de formas, Galvez prioriza a expressão das imagens nascidas da matéria, orientadas pelo movimento da umidade que se aquece, se desprende do rio e permanece retida entre a serra e os morros que delimitam a várzea. Sob os vapores do poente, a ocupação urbana das bordas da cidade não se revela senão por silhuetas embaçadas pelo ar úmido, abertas às mais diversas formas pelas quais podem assomar imagens poéticas, insinuadas por pinceladas densas em quase empastelamentos.

Nos sopés da serra da Cantareira, a vibração dos tijolos e das telhas de barro se rebate numa luz arroxeadada, levemente aquecida. Os limites entre a cidade e a mata permanecem velados, indefinidos, como se as feições da natureza relutassem em se separar com clareza das construções humanas. Há uma respiração lenta e prolongada, o último suspiro do dia que, aos poucos, se prepara para receber a noite. O fôlego quente e úmido do entardecer se propaga serra acima em irradiações rosadas, em vapores que se resfriam e se tornam escuros à medida que se aproximam do céu. No sentido inverso, o céu se torna mais claro rente ao horizonte, na linha em que a água deixa em definitivo a presença da Terra para diluir-se no ar.

O eixo vertical que baliza os movimentos de subida e descida, a trajetória da luz crepuscular, a deformação lenta das águas escuras da várzea em direção aos vapores sublimados do ar, equilibra-se sobre o horizonte com o balanço sutil entre zonas luminosas e sombrias. O transcorrer do poente é evocado pelas nuances do céu na medida em que a noite se aproxima, no oriente, e o dia se esvai nas porções ocidentais do quadro. A ambiguidade que permanece aberta

e o mistério que permanece velado na paisagem de Galvez, seja nas reentrâncias incógnitas dos arbustos da várzea, seja nos espaços insinuados em meio ao casario, são confirmados pelo modo como o céu é evocado. Como um contraponto às águas escuras da várzea, as nuvens difusas em meio à luminosidade do poente encerram o destino das imagens de levitação de toda a umidade que ganha o ar. Aos poucos, cessa-se o movimento ascendente da bruma, dando lugar a variações horizontais, incidentais. Do outro lado do rio, a paisagem anoitece.

Poças, riachos e pingadeiras

Uma pequena lagoa retém o fluxo de águas recém-nascidas na praça Homero Silva, no bairro da Pompeia. Em meio às árvores, sua superfície tenra espelha folhas, nuvens, existências refletidas em contemplação narcísica. Uma placa informa aquilo que a imaginação profunda sempre soube: ali nasce um rio. Assim batizado como Praça da Nascente pelos membros do coletivo *Ocupe & Abrace*, responsável pela requalificação da área, outrora degradada, e pela realização de diversas intervenções com vistas à valorização afetiva do córrego Água Preta, o espaço recolhe em sua concavidade a fonte pela qual ganha a superfície o olho d'água derramado. Na condição de mina incessante, da lagoa emergem imagens abertas à plena contemplação reflexiva às águas claras, a uma contemplação inativa.³² Taiobas, ninfeias e várias outras plantas palustres celebram com as folhas caídas sobre a lagoa uma atmosfera tão alegre quanto íntima, acalantando o berço em que repousam. Como num mantra, um tubo plástico murmura o escoar contínuo que alimenta a lagoa. Pingadeiras de bambu as conduzem do ninho velado a seu destino incessante rumo à foz.

32 “O mundo refletido é a conquista da calma. Soberba criação que requer apenas a inação, apenas uma atitude sonhadora, na qual veremos o mundo desenhar-se com tanto mais precisão quanto maior for o tempo em que sonhamos imóveis” (Bachelard, 2013a, p.27).

Em quem se permitir meditar na imensidão de um instante junto ao espelho das águas insurgentes, podem ser animadas imagens fugidias, que se estremecem e pronto se dissolvem à pele instável do lago antes de seguir sucessivas deformações em seu longo fluir (Figura 16). A essa altura já não interessa nada, as intencionalidades objetivas foram já diluídas nos devaneios materiais a que se abre a pequena lagoa. Quando conduzidas à maneira d'água, elemento das transições inesgotáveis,³³ as imagens materiais se mostram fluídas, plasticamente mutáveis. Elas se derramam rapidamente umas nas outras, variando suas manifestações da pureza extrema com que vertem alegres à densidade mortiça de lagos sombrios.

Figura 16 – Lagoa instalada pelo coletivo *Ocupe & Abrace* junto às nascentes do córrego Água Preta



Fonte: o autor, 2014.

33 “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. [...] O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente [...] A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (Bachelard, 2013a, p.7).

Parte das intervenções realizadas na praça Homero Silva, do ponto de vista da imaginação da matéria, pode se mostrar ingenuamente literal ao procurar expor ou sinalizar as nascentes, cuja natureza, no entanto, é a de sempre ocultar-se aninhadas no ventre da terra.³⁴ Nesse sentido, a poucos metros dali, talvez ofereça maior abertura ao indesejado, ao que faz com que a natureza apareça nos interstícios urbanos em sua dimensão incompreensível ao pensamento lógico e irredutível às demonstrações objetivas, uma outra intervenção – anônima e de autoria desconhecida – realizada num dos olhos d'água pelos quais verte nascente o córrego Água Preta. Trata-se de uma bica improvisada aos pés de uma escadaria na rua Dr. Paulo Vieira, instalada “sem qualquer atenção às ricas possibilidades paisagísticas que o local encerra” (Bartalini, 2009), mas que permite que as águas por ali jorrem com seu ímpeto incessante pouco antes de se encerrarem em tubos enterrados.

Ainda que a bica sirva a outras motivações que não a de oferecer oportunidades de contemplação do córrego Água Preta (coletar a água para consumo, por exemplo), quaisquer que tenham sido, suas intenções são desativadas no que se permite fruir, desinteressadamente, o brilho alegre do influxo e nele imergir em devaneios fluídos, no frescor primaveril das águas corrediças.³⁵ Por um instante, perdemos qualquer referência espacial, sentimo-nos perdidos. O ser é desativado em plena comunhão com a alteridade da natureza e, então, a bica verte por verter, subverte seu caráter utilitário, deixa de

34 “Deve-se, então, reconhecer que a imagem não tem nem seu princípio nem sua força no elemento visual. Para justificar a convicção do poeta, para justificar a frequência e o natural da imagem, deve-se integrar à imagem componentes que não se *veem*, componentes cuja natureza não é *visual*. São os componentes pelos quais se manifestará a imaginação material. [...] A tepidez do ar, a doçura da luz, a paz da alma são indispensáveis à imagem. [...] Ela será deduzida. Apresentar-se-á como um adjetivo conduzido pelo substantivo, depois do substantivo” (Bachelard, 2013a, p.125).

35 “As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança” (Bachelard, 2013a, p.35).

Figura 17 – Bica improvisada aos pés de escadaria na rua Dr. Paulo Vieira, bairro do Sumaré, São Paulo



Fonte: Vladimir Bartolini, 2009.

ser um dispositivo quando compreendida na camada inoperante da cidade a que correspondem os interstícios urbanos (Figura 17).

Se parte das intervenções realizadas na Praça da Nascente demonstra a impossibilidade de expressão literal do princípio originário da natureza, que se preserva velado e sempre escapa às tentativas de sua descrição objetiva, por outro lado, reconhece-se uma abordagem significativa à paisagem em intervenções empreendidas pelo mesmo coletivo em outros pontos da praça. Mais do que no nascedouro do córrego, esses trabalhos se mostram sensíveis às imagens do contínuo fluir de suas águas primaveris:³⁶ elas são recolhidas

36 “Esse frescor que sentimos ao lavar as mãos no regato estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira. Torna-se logo o frescor da primavera. A nenhum substantivo, mais intensamente que à água, pode-se associar o adjetivo *primaveril*. Para um ouvido francês, não existe vocábulo mais fresco que *eaux printanières* (águas primaveris). O frescor impregna a primavera por suas águas corredias: ele valoriza toda a estação da primavera” (Bachelard, 2013a, p.34).

e conduzidas sutilmente por telhas e cumeeiras em barro invertidas, que ao invés de dissiparem e evitarem a chuva como o fazem comumente, reúnem em si e derramam umas nas outras o veio d'água (Figura 18). Subvertidos poeticamente, tais elementos são expropriados de sua conotação habitual e conduzidos, inoperantes, à abertura incessante de significados, ao que faz da paisagem uma experiência inapropriável. Um pequeno canal, alguns metros abaixo, conduz o Água Preta ao longo da praça antes de se ocultar novamente sob a terra, dessa vez em galerias de águas pluviais, seguindo seu fluxo velado pelos interstícios da cidade.

Atravessado e sobreposto por ruas e quarteirões, o córrego Água Preta escoia entubado sob uma série de vielas decorrentes de seu tamponamento. Nesses espaços intersticiais, frequentemente ignorados no cotidiano, diversas intervenções realizadas *in situ* trazem à tona, para além de possibilidades de conscientização acerca do córrego, imagens poéticas pelas quais é possível que nos tornemos novamente íntimos de suas águas. A exemplo disso, destacam-se os

Figura 18 – Segmentos de telhas conduzem em inoperância as águas correntes



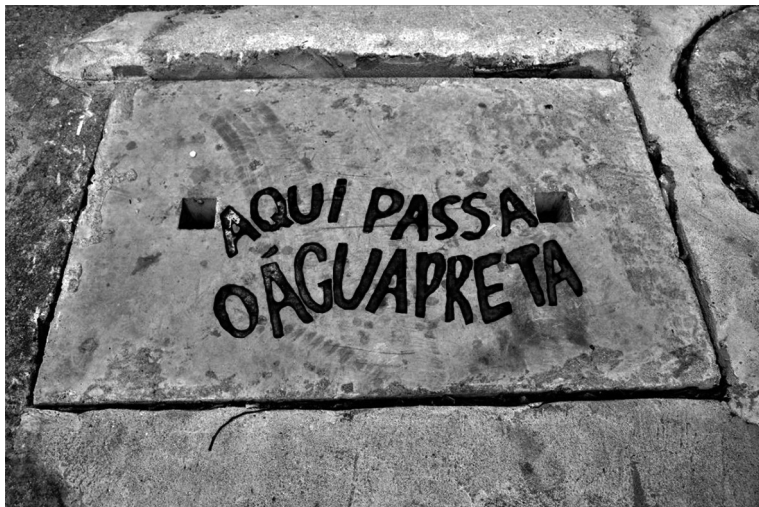
trabalhos propostos pelo coletivo *Se(cura) humana* ao longo do córrego Água Preta entre os anos de 2016 e 2017.

Construído na travessa Roque Adóglgio em blocos de concreto desalinhados, parcamente rejuntados, um poço sugere à imaginação mergulhos profundos em águas enterradas. A precariedade com que ripas de madeira e vergalhões retorcidos sustentam um vaso sanitário na condição de balde para a insólita captação d'água e o aspecto inacabado do poço não apenas o integram ao espaço intersticial, resíduo improvisado do ocultamento das águas, como o revelam em sua dimensão propriamente inoperante, como o negativo inconsciente das formas urbanas. Em meio a bocas-de-lobo e tufo desordenados de capim, uma trepadeira caprichosa enroscase ao poço desde um vaso cuidadosamente posicionado junto à sua base, sugerindo afetividades improváveis a paisagens latentes. Pelo bueiro destampado ao qual o poço faz as vezes de guarda-corpo, emerge corpórea a vista do Água Preta.³⁷

A jusante, decalam a pele da viela inscrições tão enigmáticas quanto informativas. “*Aqui passa o Água Preta*”, diz repetidamente a frase grafada em tinta azul entre os *graffitis* que forram os muros ou sobre o concreto que encerra o córrego (Figura 19). Excedendo os limites da literalidade ao subverter, poeticamente, a linguagem das placas que sinalizam a passagem abstrata de trópicos ou meridianos, o estêncil proposto pelo artista Flavio Barollo junto ao coletivo *Se(cura) humana* causa estranheza em quem lê seus dizeres: ao contrário das linhas e das coordenadas geográficas, um rio dispensa placas de informação; ele mesmo nos informa, em sua materialidade, que está a fluir, ele pode ser visto ao passar. Entretanto, se o Água Preta é tornado invisível ao ser enterrado e se, com isso, sua presença se torna quase abstrata, a ponto de demandar a placa absurda, por outro lado, as inscrições realizadas ao longo de seu leito dessecado conferem à atmosfera do espaço intersticial, em termos imaginativos, a umidade da sua presença. Entre frestas

37 O catálogo de fotografias das intervenções realizadas pelo coletivo *Se(cura) humana* no córrego Água Preta está disponível em <https://www.securahumana.com/>. Acesso em: 8 jun. 2024.

Figura 19 – “Aqui passa o Água Preta” – *Se(cura) humana*, 2016



Fonte: o autor, 2014.

nas bocas-de-lobo, seu rolar incontido é trazido à superfície pela voz inebriante de suas águas, confirmando em termos sensíveis a verdade da frase improvável. A viela repousa em meio à cidade.

Névoa e garoa

As formas se dissolvem na bruma. Em variações sutis de tons numa quase monocromia, vibram dissimuladas silhuetas incompletas. Não se vê edifícios, mas reconhece-se sua presença em fachadas esfumadas. Não se vê o solo, não se sabe, ao certo, onde enraízam as árvores insinuadas por seus ramos etéreos. O olhar é suspenso alto, talvez de uma janela aberta à cidade, e a pintura se faz em manchas, presenças espectrais que rondam a cena em suspensão. Elas nem sequer chegam a resvalar o chão, mas decalcam nos ares a presença vaporosa de espaços desconhecidos. Sem recorrer à representação objetiva, transitando pelos limiares da figuração, a pintura *Sem título* (1984) de Gregório Gruber revela a cidade em

sua dimensão intersticial, na mesma medida em que mantém essa dimensão velada. Trata-se de uma cidade de formas suspensas, de intencionalidades desativadas. Na atmosfera onírica, os vapores ganham o céu e a bruma³⁸ resguarda, densa, a intimidade da terra.

Sem título (Gregório Gruber, 1984)

Óleo sobre tela, 70 x 100cm, acervo particular.



Reprodução fotográfica disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Sem-Titulo/643CE3F5F7D3CF80>. Acesso em: 7 jun. 2024.

A tela de Gruber se entrega de maneira franca aos riscos da matéria ao assumir, de modo quase fantasmagórico, a dissolução dos contornos e dos limites claros entre as formas. Não há bastidores nem plano de fundo. A pintura é afirmada em sua espessura na medida em que toda a cena se desenvolve, difusa, em planos sucessivos, mas sempre intermediários. É na zona do entre ou do *quase*, justamente, que a apresentação se faz insinuação, revelando tanto quanto oculta. Em outros termos, o pintor conduz os olhos ao que não é inteiramente visual,³⁹ acenando (na visualidade da tela, contudo) a existências veladas entre as formas explícitas, as quais são tornadas inoperantes pela pintura.

Decorre dos modos pelos quais Gruber empreende a apresentação da cena a diluição na atmosfera vaporosa de qualquer resíduo

38 “[...] com realidade ele fabrica mistério. As imagens de ‘cobertura’ vão, pois, fazer sua aparição. Estamos agora no núcleo da fantasia. Bem coberto, o núcleo vai proliferar, vai aglomerar as imagens mais distantes” (Bachelard, 2013a, p.38).

39 “Para justificar a convicção do poeta, para justificar a frequência e o natural da imagem, deve-se integrar à imagem componentes que não se *veem*, componentes cuja natureza não é *visual*. São precisamente os componentes pelos quais se manifestará a imaginação material. Só uma psicologia da imaginação material poderá explicar essa imagem em sua totalidade e em suas vidas reais” (Bachelard, 2013a, p.125).

de expressão mimética. Trecho a trecho, manifestam-se os modos dissimulados da matéria aquosa. Seja em névoa ou garoa, o rosto se apazigua com o frescor que o toca. Ao imergirmos na densidade da pintura, véu a véu, sentimos à pele a umidade da combinação de vento e neblina. A umidade suspensa no ar pelas pinceladas de Gruber decorre do modo como seu olhar se lança, em pleno frescor,⁴⁰ à atmosfera vaporosa e, na mesma medida, como ela o coenvolve e o contamina. A desativação das formas, desse modo, não corresponde à abstração da pintura, mas, ao contrário, à confirmação de sua cumplicidade íntima com a matéria. No que as formas se desativam, intromete-se por certos indícios uma outra coerência que não a formal, a coerência das imagens que germinam fundo nas substâncias⁴¹ e que vêm à tona em enunciações poéticas.

Entre planos em sépia sutilmente matizados do quase branco ao quase cinza, despontam silhuetas de palmeiras, levemente escurecidas na pregnância da umidade suspensa. Não se sabe se garoa, se a cerração deixa a terra e se eleva ao amanhecer ou se é o sereno que se deita e a encobre ao ocaso. Aberta às incertezas e ao mistério que se recolhem por trás das manifestações da natureza, toda a pintura se anuncia em meios tons, à exceção de pontos plenamente brancos cuja aparição provoca certa interrupção ou perturbação no processo compositivo. Na condição de vagalumes, focos vagos iluminam por baixo a névoa espessa sem delatar, contudo, a fonte da qual emanam.

40 “A água fresca restitui as chamas ao olhar. Eis o princípio da inversão que vai explicar o verdadeiro frescor das contemplações da água. É o olhar que se refresca. Se participamos realmente, pela imaginação material, da substância da água, *projetamos* um olhar fresco. A impressão de frescor proporcionada pelo mundo visível é uma expressão de frescor que o homem desperto projeta sobre as coisas [...]. A frescura de uma paisagem é uma maneira de olhá-la. É preciso, não há dúvida, que a paisagem ponha aí algo de si, que tenha um pouco de verdadeira e um pouco de água; mas é à imaginação material que cabe a mais longa tarefa” (Bachelard, 2013a, p.152).

41 “O *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo” (Bachelard, 2013a, p.126).

No trecho em destaque, os pequenos pontos luminosos deflagram na pintura sua causa material. Eles manifestam a punção⁴² do pincel contra a tela e o acúmulo pontual de tinta, gesto específico no todo, no qual a espessura da pintura se dá, antes, pela sobreposição suave, camada a camada, de planos velados. Embora restrito a trechos específicos da cena, esse gesto apresenta a convivência da pintura às imagens materiais a que se volta, notadamente os vapores, os brilhos tênues, os influxos d'água tomada em suspensão na atmosfera enevoadada que recobre a terra nua.⁴³ Embora ínfimos, talvez despercebidos numa visada rápida, esses trechos contaminam toda a atmosfera, eles devoram o todo. Trata-se de uma zona de intensidade feita em cor, no caso o branco intrometido ao sépia predominante, e, como tal, embora mínima ante a superfície do quadro, se faz desmesurada, não mensurável.

A intromissão de pontos brancos aos panos de bruma não representa nada, do ponto de vista mimético, tampouco tematiza a pintura, mas enuncia poeticamente um evento, sinaliza a intrusão na cena de focos mínimos de luz, existências ocultas a acender, ascendentes, em vapores flutuantes. Esse trecho não se destaca do todo, mas nele se imiscui e o contamina. Ele não exige que seja visto em separado. Ao contrário, de tão evidente, dilui-se no resto, impregnando em sua individualidade inoperante toda a atmosfera.

Aberto à indeterminação, esse trecho mínimo salta aos olhos, mas nem por isso se deixa identificar: permanece velado

42 Ao comentar a participação do detalhe na causa material da pintura, a qual é trazida à tona no que as determinações formais se afrouxam e as formas permanecem abertas, Georges Didi-Huberman afirma, com base em Gaston Bachelard, que “no detalhe, ‘as determinações oscilam’, pois ele ‘carrega sua riqueza, mas [igualmente] sua incerteza. Com as determinações delicadas intervêm as perturbações profundamente irracionais’” (Bachelard, apud Didi-Huberman, 2012, p.64).

43 “A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma *imagem*” (Bachelard, 2013a, p.36).

insinuando-se em meio à apresentação da cena. Os pequenos focos de luz, em sua saturação contrastante, fazem com que a visibilidade da pintura seja inevitavelmente flutuante. Eles corroboram a dissolução das formas na neblina inebriante, o rebaixamento dos contornos claros diante da evasão dos princípios da matéria. No trecho em que despontam, os mínimos focos luminosos podem insinuar-se em figuras, mas em hipótese alguma correspondem a uma figuração acabada. Resguardando a latência de existências veladas sob a névoa, eles revelam antes o processo, o gesto originário da pintura, do que seu produto; eles se relacionam antes a meios inacabados do que a fins inatingíveis.

É possível perder-se longamente entre os pequenos pontos de luz, talvez a expressão mais próxima do rés do chão. Com efeito, se o solo não se apresenta em momento algum – se mesmo o céu não comparece à cena senão por frestas intrometidas –, os toques em branco do pincel conduzem o olhar a aterrisar suavemente, a aconchegar-se à terra sob o manto turvo d'água. Sua dimensão ínfima é, ao mesmo tempo, imensurável. A intensidade de pontos que concentram um branco irretocável é tão profundamente íntima quanto imensa.⁴⁴

Mais do que especular se provém de luminárias dependuradas em postes, de janelas acesas ou de faróis de veículos, o olhar se compraz, no lusco-fusco, em acatar os pequenos pontos em inoperância. Não é preciso atribuir-lhes vontades específicas ou associá-los às intenções correntes da cidade. Inoperantes, os pontos brancos são focos de luz, simplesmente, são pontilhismos à bruma opaca do que ocorre, veladamente, nos interstícios da cidade. É preciso descer à superfície e imergir em zonas inconclusas para reconhecer tais situações, adverte a pintura. Em camadas veladas, na difusão sutil de tons de sépia recolhidos à tela, o quadro de Gruber apenas acena às existências que se ocultam entre as formas urbanas. Numa espécie de

44 “Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as ‘correspondências’ acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. Instituem transações entre dois tipos de grandeza” (Bachelard, 2008a, p.198).

cartografia quase onírica dos interstícios, os pequenos pontos cedidos à tela insinuam, velados, a indeterminação tão imensa quanto íntima a que se abrem os entremeios da cidade. A névoa espessa faz seu mistério enganar mais.

Sonhos de foz

As pistas largas de fluxo rápido da avenida marginal confinam as margens retificadas do rio Tietê. Suas águas, outrora lânguidas e tortuosas, hoje vertem enrijecidas, apressadas pela pretensa disciplina da cidade. À altura de Santana, com meandros dessecados e brejos revestidos, a planura vasta fora aproveitada para a implantação de equipamentos diversos – presídio e aeroporto, ainda na primeira metade do século passado, shoppings centers e centros de exposição, sambódromo e clubes esportivos, terminais rodoviários e repartições públicas.

Em que pesem as sucessivas intervenções no sítio pelas quais foi possível a instalação de tais dispositivos, as feições da várzea continuam a se manifestar, sensivelmente, em indícios existentes em meio ao tecido urbano. Sua materialidade originária dada na ambivalência de água e terra, além disso, persiste alheia às formas intencionalmente impostas às várzeas e à descaracterização de seus aspectos originais, podendo emergir em imagens poéticas em situações em que as intencionalidades sejam desativadas. Em espaços que, em geral, passam ao largo da apreensão corriqueira, muitas vezes desconexos ou descontextualizados, é possível perceber e, sobretudo, sentir certos aspectos da natureza, que, indiferente aos esforços humanos referentes à sua manipulação, insiste em despontar em sua potência incessante.

Tal reconhecimento não se dá por remissões cronológicas ou pela retomada de conhecimentos passados; ele tampouco demanda qualquer tentativa de alinhar ou unir, de maneira objetiva ou literal, as situações residuais nas quais há a ocorrência desses índices; nos vestígios dos traços definidores das várzeas não se encontra, apenas,

a possibilidade de recordação, o detonador de um *déjà vu* de tais territórios. A experiência direta e atual dessas situações oferece, em princípio, o contato sempre novo e surpreendente com os modos das substâncias que impregnam os brejos, as beiras de rios e as planícies inundáveis. As imagens que eles suscitam podem vir à tona à medida que nos dispomos à eventualidade da experiência paisagística, isto é, ao evento no qual nos vemos diante de um outro, das manifestações pelas quais a natureza se apresenta sempre estranha para nós, fechando-se em seu mistério e insinuando-se às nossas emoções, aos nossos sentidos e à nossa imaginação.

Entre galpões e edifícios, nos interstícios de quarteirões largos e extensos, há espaços residuais nos quais se manifesta a umidade que envolve a várzea, encharcando a terra e enevoando o ar. Triviais, desprovidos de qualquer aspecto excepcional, esses espaços escapam dos usos e das formas intencionalmente definidos para as terras planas que se estendem às margens do rio. De suas feições, embora alteradas ao longo da urbanização, participam traços insistentes da natureza. Seja em poças crônicas ou na lama que ocasionalmente aflora à superfície, seja às margens estreitas de córregos ou em amplos terrenos vagos, na expressão de brotos de plantas rústicas, com suas folhas amolecidas a verter a umidade das raízes ao ar, são diversas as imagens materiais que acompanham a experiência sensível dos espaços irresolutos existentes nas imediações da várzea do Tietê.

Em que pesem os efeitos das diferentes intenções que definiram usos específicos à área correspondente, hoje, ao Parque da Juventude – de presídio a parque público –, há situações singulares, nele existentes, que não se orientam por nenhuma intencionalidade aparente. Situada sob um trecho de uma linha de transmissão de energia, há uma faixa do parque que destoa do restante. Trata-se de uma área exígua ante as dimensões do equipamento público, mas que pode ser significativa se assumida sob uma perspectiva propriamente paisagística, interessada nas oportunidades que nela se encontram à experiência sensível da paisagem.

Não há qualquer construção, mobiliário ou árvore no pequeno gramado colonizado por capins e gramíneas ruderais. Nenhum

convite à permanência sob a presença ameaçadora das torres e cabos de alta tensão. Com efeito, se o parque é bastante movimentado – mesmo numa manhã chuvosa de segunda-feira –, o pequeno gramado correspondente à projeção do linhão de força, por outro lado, se mostra vazio e silencioso. Na ausência de qualquer pavimento, os pés afundam a cada passo, atestando a saturação da terra. O guarda-chuva ameniza os efeitos da garoa fina, mas de nada serve ante o barro que descola do chão.

Aberto, de um lado, à planura vasta da várzea, o espaço é delimitado, na extremidade oposta, pelas empenas cegas e desajeitadas correspondentes aos fundos das construções. Aqueles que não se incomodarem em permanecer por alguns minutos, ao menos, sob a rede de transmissão nem em caminhar com os pés tingidos pela lama poderão se aproximar do gradil limítrofe do parque. Entre as barras enferrujadas e as trepadeiras que nelas se enroscam, vê-se o fluir enérgico do córrego Carajás.

Seu rolar forte e constante contrasta à garoa fina e indecisa, fazendo dela um coadjuvante na atmosfera úmida frente à determinação e a tenacidade com que se manifesta o corpo d'água. A luminosidade anêmica do céu é sorvida pelas pulsações do rio, carregada junto ao barro e devolvida à superfície em refluxos enlameados, reflexos sanguíneos. Seu ritmo, embora muito vivo e constante, é cadenciado. Não se faz menção de pressa em chegar à foz e tudo o que é água rolada morro abaixo parece aguardar no denso fluxo da várzea o momento da despedida (Figura 20).

Sobre suas margens revestidas de cimento, espalham-se arbustos frouxos, ora derramados das nesgas de terra mantidas descobertas, a montante, ora germinados em fissuras do cimentado. Touceiras de capim despontam sobre um leve promontório situado a poucos centímetros do gradil, conferindo à vista uma espécie de bastidor inacabado. Orientado pela verticalidade de uma das torres da linha de transmissão, o olhar retido nas águas recebe o convite da subida, mas é impedido de se estender ao longo da planície por um muro cego existente adiante. Nas limitações do horizonte, não há caminho a espreitar e os olhos e o corpo permanecem embebidos pela água

Figura 20 – Córrego Carajás (Santana, São Paulo)



Fonte: o autor, 2019.

do rio que se aprofunda na terra e que levita no ar. Sobre os blocos do muro cinzento, a umidade ascendente decalca em manchas de mofo suas pretensões aéreas; sob os sapatos, a essa altura completamente encharcados, o barro confere uma presença tátil às imagens que emergem da várzea e faz pousar sobre a terra os pés de quem a contempla.

* * *

Ao longo destas páginas, apresentamos tentativas de imersão nos interstícios urbanos empreendidas com o interesse de verificar possibilidades latentes de abertura à fruição paisagística. Essa imersão foi motivada pelo pressuposto de que a experiência da paisagem é ainda possível nas grandes cidades contemporâneas, em que pesem as restrições que nelas se apresentam às manifestações da natureza e ao seu reconhecimento sensível. Cumpre destacar que, ao voltarmos a atenção a espaços desfuncionalizados nos entremeios das cidades,

procuramos detectar condições propícias ao desvelamento de paisagens não em situações excepcionais ou de evidente interesse paisagístico, mas, ao contrário, em frestas enrustidas dentre situações as mais triviais do meio urbano.

É bastante frequente nas mais diversas cidades, com efeito, a existência de espaços que permanecem alheios às intencionalidades, às formas e às funções objetivas que as definem. Decorre de tais características o pressuposto inicialmente colocado de que os interstícios urbanos se oferecem, em potência, tanto a manifestações ou indícios do princípio originário da natureza, isto é, de suas expressões não amansadas, propriamente inumanas, de um lado, como, de outro, à adoção de posturas desinteressadas por meio das quais, uma vez superadas as vontades da razão comum, seria possível a liberação do inumano que habita o homem e, eventualmente, a experiência da paisagem. Assumindo que tais condições – o desvelamento sensível da natureza e a desativação de intencionalidades objetivas – são indispensáveis à fruição paisagística, pressupúnhamos inicialmente o potencial paisagístico dos interstícios urbanos.

Nestas considerações finais, é significativo salientar que, embora tenhamos constatado em alguns espaços visitados a impossibilidade de reavivamento de qualquer afetividade atinente à paisagem,⁴⁵ as incursões realizadas em campo e as investigações realizadas na pintura e em intervenções realizadas *in situ* sinalizam ser possível, em certas situações dos interstícios, a imersão em atmosferas nas quais o espírito pode ser prontamente arrebatado, conferindo oportunidades de acesso à paisagem. Acreditamos que os casos apresentados

45 Ao longo das incursões realizadas em campo, em alguns dos espaços intersticiais percorridos mostrou-se inviável qualquer forma de contato sensível com manifestações da natureza; em outros, a excessiva literalidade com que certas intervenções realizadas *in situ* se referenciam a elas tolhe possibilidades de desvelamento da estranheza do princípio originário da Terra que permeia a cidade, impedindo, também, a ocorrência da paisagem. Tal constatação permitiu reforçar, por outro lado, o potencial paisagístico de situações francamente abertas à natureza em sua dimensão imensurável e a possibilidade de enunciá-las não de modo objetivo ou literal, mas igualmente aberto ao que excede a lógica ou as intencionalidades racionais.

tenham acenado, tanto quanto possível, à potencialidade que certos espaços intersticiais oferecem, ainda que por meios indiretos, à experiência paisagística.

Nessas situações, a emergência de imagens poéticas desde as camadas profundas do ser, nas quais nos encontramos, aquém dos esforços formalizantes, em comunhão com a materialidade originária da Terra, mostrou-se um modo conveniente à genuína apresentação da paisagem, confirmando o interesse pelas reflexões acerca de uma poética dos interstícios. Em decorrência de tais ponderações, é possível afirmar que, embora raramente haja paisagens explícitas, eventualmente podem ser reconhecidos *gérmenes de paisagem* nos interstícios urbanos.

Esperamos que os assuntos abordados e o enfoque adotado tragam contribuições para a reflexão acerca dos modos pelos quais as cidades podem ser vivenciadas cotidianamente. Ao lançarmos um olhar tateante por seus interstícios sem qualquer interesse senão o de apreciar eventuais indícios da natureza em sua completa indiferença ao fazer humano, realizamos incursões em espaços que não se prestam ao atendimento de nenhuma demanda de ordem prática e que não se destinam a nenhuma função ou atividade específica. Decorre disso a constatação de que neles são acolhidos os mais diversos usos, práticas e modos de frequência possíveis – muitos dos quais não são admitidos ou raramente se viabilizam em outros espaços. Trata-se de maneiras desinteressadas ou propriamente *desativadas* de experimentar a cidade e que, por isso, se abrem ao desvelamento sensível de traços da natureza que a permeia, os quais escapam ao olhar rotineiro.

Além disso, por subverter o pragmatismo inerente à dimensão *prosaica* das cidades, a vivência corpórea dos interstícios se coloca como um exercício oportuno à emergência de imagens *poéticas*, oferecendo meios pelos quais é possível não apenas reconhecer as existências que se dissimulam entre as formas da cidade, mas também *imaginá-las*, apresentá-las em imagens. Em vista disso, tanto os relatos das caminhadas que realizamos como os comentários tecidos a partir da tentativa de imersão em imagens pictóricas podem

alimentar um inventário imagético, inevitavelmente inconcluso, dos interstícios urbanos. Pareceu-nos, no decorrer da pesquisa, que os procedimentos adotados se faziam convenientes para a constatação do potencial paisagístico dos espaços intersticiais e para a assimilação de suas possíveis contribuições para o fazer poético em paisagismo.

Com efeito, as imagens que dão corpo às investigações empíricas aqui apresentadas podem instigar a adoção de olhares afeitos àquilo que se mostra evasivo aos esforços de controle e que, embora restrito ou cerceado nas cidades contemporâneas, manifesta-se nas situações em que tais esforços se retraem. Se os interstícios urbanos não se destinam a nada e se a sua indestinação é a condição de respiro pela qual pode insinuar-se o princípio originário da natureza que persiste em latência, acreditamos que o reconhecimento imaginal e sensível de tais espaços possa contribuir para o acolhimento, no fazer projetual, daquilo que escapa às intenções propositivas, do que não pode ser totalmente tematizado ou previsto, das manifestações da natureza em sua radical alteridade.

Ainda no que diz respeito aos procedimentos adotados, a abordagem e o cotejamento de diferentes meios de expressão de imagens poéticas – pintura de paisagem, intervenções artísticas realizadas no espaço e relatos textuais de caminhadas – se mostrou imprescindível para a apresentação da possibilidade de desvelamento de paisagens latentes nos interstícios urbanos. Como comentamos anteriormente, assumimos de partida que a experiência da paisagem se faz refratária a formas objetivas de representação e que, no limite, é impossível reconstituir integralmente o instante em que se dá seu desvelamento. Apostando, então, na imaginação conduzida não pela objetividade das formas, mas pela cumplicidade entre as matérias fundamentais que constituem a Terra e as camadas profundas do imaginário, recorreremos a meios diversos pelos quais as imagens emergem à superfície da linguagem, admitindo-os em sua incompletude e em seus mútuos entrelaçamentos: sem a pretensão de conferir inteireza à representação dos interstícios, constatamos que certos traços que talvez escapem à expressão pictórica podem se fazer

sentir à pele na experiência direta dos interstícios, ou que aquilo que não tem cabimento em palavras pode ser desvelado nas matérias de que se constitui a pintura, por exemplo.

Investindo-se das substâncias elementares que se ocultam por trás das formas e das intencionalidades estritas, a imaginação da matéria se ofereceu como fio condutor por meio do qual procuramos integrar imagens *in visu*, *in situ* e em verbo relativas a paisagens latentes nos interstícios urbanos. Reavivando a intimidade profunda que estabelecemos com a natureza, em sua materialidade primordial, as imagens conduzidas à maneira de terra, ar, água ou fogo admitem, na flutuação ou na diluição de suas delimitações formais, certa margem ao *descontrole*, ao que sempre se esquivava às tentativas de pleno domínio.

Isso pode ser reconhecido, dentre as pinturas de paisagem estudadas, em trechos específicos nos quais gestos quase involuntários do pincel contra a tela rompem com o sistema pictórico e apresentam a impossibilidade de controle absoluto no que o pintor se deixa levar pela causa material da pintura, revelando “algo que não exige ver claramente: exige apenas *olhar*, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável” (Didi-Huberman, 2013: 343). Analogamente, dentre as intervenções realizadas *in situ*, mais potentes do que as citações literais dos elementos da natureza ocultos nos interstícios são as obras que a eles se referem de modo indireto, reservando brechas entreabertas à sua dimensão que nos é sempre incógnita e indômita. Nos relatos textuais, por fim, mais do que a descrição objetiva, a enunciação inevitavelmente incompleta das situações em que nos vemos profundamente coenvolvidos pelas existências misteriosas dos interstícios oferece limiares inconclusos por meio dos quais somos expostos ao que não tem controle, ao que excede os limites da razão comum.

Os estudos de uma poética dos interstícios que desenvolvemos com base na imaginação da matéria permitem ressaltar, ainda, o inelutável entrelaçamento e a mútua dissolução de sujeito e objeto no que concerne tanto à experiência sensível da paisagem como às possibilidades de sua apresentação por meio de imagens poéticas. Com

efeito, a associação das imagens aqui apresentadas a um ou outro elemento da matéria não resultou, unicamente, nem dos aspectos concretos ou das condições espaciais dos interstícios nem de nossas disposições individuais ou subjetivas no instante em que neles imergimos, sendo tributária de ambos.

Se a emergência das imagens poéticas à superfície do ser se dá a partir das interações entre as camadas profundas do imaginário – compartilhadas arquetipicamente aquém das interpretações subjetivas – e a materialidade elementar dos meios em que somos imersos em termos imaginais e sensíveis, parece-nos razoável compreender que, em um único espaço intersticial, podem vir à tona, em determinadas ocasiões, imagens de aprofundamento ou de intimidade que, em outras, se transacionam em imagens de extroversão ou de leveza, por exemplo. Por essa razão, evitamos associar de modo unívoco ou definitivo os interstícios urbanos a elementos da matéria que lhes fossem permanentemente correlatos. Ao contrário, partindo da mobilidade e da permeabilidade entre os diferentes temperamentos e os diferentes elementos da matéria, procuramos apresentar imagens dos interstícios que acolhessem a ambivalência e a fluidez com que as substâncias se misturam e as imagens se mobilizam. Esperamos, com isso, ter contribuído para o reconhecimento da diversidade de aspectos imaginais e sensíveis dos espaços intersticiais e para a valorização estética das manifestações da natureza que os permeiam em latência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SÁBER, A. *Geomorfologia do Sítio Urbano de São Paulo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- AGAMBEN, G. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AGAMBEN, G. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGOSTINHO, Santo. *As confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.
- ALVARADO, D. V. M. P. de (Coord.). *Grupo Seibi – Grupo do Santa Helena: década 35-45*. São Paulo: Faap, 1988.
- ANDRADE, M. de. Esta paulista família. In: MOTTA, F. A família artística paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.10, p.154-156, 1971. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69728>. Acesso em: 2 set. 2024.
- ASSUNTO, R. A paisagem e a estética. In: SERRÃO, A. (Coord.). *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- AZJENBERG, E. (Org.). *Operários na Paulista: MAC USP e artistas artesãos*. São Paulo: MAC USP, 2002.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.
- BACHELARD, G. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Quadrige, 2016.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTALINI, V. Natureza, paisagem e cidade. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v. 20, p. 36-48, 2013.
- BARTALINI, V. Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, n. 16, p. 82-96, 2004 (revisado em 2009).
- BARTALINI, V. *Paisagens surgentes*. São Paulo, 2018. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- BERNARD, G. Préface. In: LYOTARD, J.-F. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. 2.ed. Langres: Klincksieck, 2018.
- BERQUE, A. A chôra em Platão. In: SERRÃO, A. (Coord.). *Filosofia e Arquitetura da Paisagem – um manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- BERQUE, A. (Org.) *Cinco propostas para uma teoria da paisagem*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2013.
- BESSE, J.-M. As cinco portas da paisagem – Ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. Trad. Vladimir Bartalini. In: BESSE, J.-M. *Le goût du monde*. Paris: Actes Sud, 2009.
- BESSE, J.-M. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BESSE, J.-M. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BÖHME, G. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARCHIA, G. Per una filosofia del paesaggio. In: D'ANGELO, P. (Coord.). *Estetica e paesaggio*. Bolonha: Il Mulino, 2009.
- CARUS, C. G. *Lettere sulla pittura di paesaggio*. Roma: Edizioni Studio Tesi, 1991.
- CASTRO, M. A. de. Notas de tradução. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano, 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012.

- CLARK, K. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press, 1969.
- CLÉMENT, G. *Le jardin en mouvement*. Paris, Sens & Tonka, 1994.
- CLÉMENT, G. *Le jardin planétaire*. Paris, Albin Michel, 1999.
- CLÉMENT, G. *Manifeste du tiers paysage*. Saint Germain sur Ille: Éditions du commun, 2005.
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- D'ANGELO, P. *Filosofia del paesaggio*. Roma: Quodlibet, 2010.
- DARDEL, E. *O homem e a terra: Natureza da realidade geográfica*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Unifesp; Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: WMF, 2012.
- FELICIO, V. L. G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelandianos*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GARRAUD, C. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1994.
- GUATELLI, I. *Arquitetura dos entrelugares: sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. Poeticamente o homem habita. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HILLMAN, J. *Cidade & alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: histórias de canções*. São Paulo: Leya Brasil, 2009.
- ICONOGRAFIA paulistana em coleções particulares. São Paulo: Sociarte, 1999.
- JORGE, J. *Tietê, o rio que a cidade perdeu – São Paulo, 1890 – 1940*. São Paulo: Alameda: Fapesp, 2006.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LANGENBUCH, J. R. *A estruturação da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1971.

- LEFEBVRE, H. *Metafilosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LOURENÇO, M. C. F. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.
- LYOTARD, J.-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MALDINEY, H. Vazio e arte. In: AGUILAR, N. (Org.). *Fenomenologia e arte: Maldiney no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2018.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORAIS, F. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MORAIS, F. *O Brasil na visão do artista: a natureza e as artes plásticas*. São Paulo: Sudameris, 2001.
- MOTTA, F. A família artística paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.10, p.137-175, 1971. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69728>. Acesso em: 2 set. 2024.
- OKANO, M. *Ma – Entre-espaço da comunicação no Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- PAZ, O. *O arco e a lira – O poema: a revelação poética. Poesia e história*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLATÃO. *Fedro*. In: PLATÃO. *Diálogos III*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2008.
- PLATÃO. *Timeu*. In: PLATÃO. *Diálogos V*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- PRADO JR., C. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RILKE, R. M. Del paesaggio / Introduzione. In: D'ANGELO, P. (Coord.). *Estetica e paesaggio*. Bolonha: Il Mulino, 2009.
- ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: ROSA, J. G. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROZESTRATEN, A. S. *Representações: imaginário e tecnologia*. São Paulo, 2017. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Departamento de Tecnologia.
- RYCKMANS, P. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

- SCHUBACK, M. S. C. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SEEL, M. Landscapes of human experience. *Contemporary Aesthetics*, V. 13, 2015.
- SEEL, M. Uma estética da natureza. In: SERRÃO, A. (Coord.). *Filosofia da paisagem – uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SERRÃO, A. (Org.). *Filosofia da paisagem – uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SIMMEL, G. *Filosofia da paisagem*. Trad. Vladimir Bartalini. In: SIMMEL, G. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Éditions Rivages, 1988a.
- SIMMEL, G. Pont et Porte. In: SIMMEL, G. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Éditions Rivages, 1988b.
- SMITH, W. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Vol. 1. Ann Arbor (MI): University of Michigan Library, 2005.
- SOLÀ-MORALES, I. de. *Terrain vague*. Anyplace, Cambridge (MA): MIT Press, 1995. p. 118-123.
- STRAUS, E. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Million, 2000.
- TARASANTCHI, R. S. *Pintores paisagistas – São Paulo – 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TRICART, J. *L'épiderme de la terre: esquisse d'une géomorphologie appliquée*. Paris: Masson, 1962.
- WISNIK, G. As catacumbas da cidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2007. Caderno Ilustrada.
- WUNENBURGER, J.-J. *Gaston Bachelard: poétique des images*. Paris: Mimesis, 2014.
- ZANINI, W. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª edição Editora Unesp Digital: 2024

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial

Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto

Lucas Lopes

Imagem da capa

Painel (lambe-lambe) instalado no muro da avenida
Doutor Abrahão Ribeiro, São Paulo (SP), 2015

Editoração eletrônica

Arte Final

A ideia de paisagem pode remeter à interação entre o ser humano e a natureza da Terra, associada à emergência de um inumano, que encontraria na imaginação poética sua fonte de expressão. Nesse sentido, a paisagem, por um lado, não teria lugar nas grandes cidades, senão em áreas excepcionalmente reservadas a ela e sob formas domesticadas da natureza. Por outro lado, caberia interrogar sua ocorrência em espaços residuais ou desfuncionalizados, que escapam às intenções de controle e amansamento.

Para detectar indícios originários do natural que perfaz as cidades, este livro investiga oportunidades de fruição da paisagem em interstícios urbanos e explora maneiras de expressar essa experiência, assumindo a impossibilidade de sua reconstrução integral ou de sua representação mimética. O olhar se dirige a desvãos da cidade de São Paulo, para identificar insinuações das matérias que se ocultam. Para tanto, são cotejados diferentes meios de expressão alusivos aos horizontes inconclusos da paisagem e àquilo que, para além da racionalidade estrita, mobiliza imagens poéticas.

Arthur Simões Caetano Cabral é arquiteto e urbanista graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design (FAU) da Universidade de São Paulo (USP). Possui mestrado e doutorado pela mesma instituição, na área de Paisagem e Ambiente. É professor assistente na Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Bauru, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARq/Unesp). Autor do livro *Paisagens baldias – a natureza manifesta nas brechas da cidade* (2019). Desenvolveu pós-doutorado (2024) na Faculdade de Educação (FE) da Universidade de São Paulo (USP) sobre dimensões de ensino-aprendizagem implicadas na experiência direta e no contato fortuito com uma natureza subespontânea. Atua como pesquisador nos grupos de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe) e “Laboratório Paisagem, Arte e Cultura” (LabParc).